Carlos Stasi

O instrumento do “Diabo”

Música, imaginação e marginalidade

O instrumento do “Diabo”

CARLOS STASI

O INSTRUMENTO DO "DIABO"

MÚSICA, IMAGINAÇÃO E MARGINALIDADE

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livraria.unesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

D524i

Stasi, Carlos
O instrumento do "Diabo": música, imaginação e marginalidade / Carlos Stasi. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-393-0203-1

1. Instrumentos de percussão. 2. Música – História e crítica. I. Título.

11-8121 CDD: 786.86
CDU: 780.636

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Um insignificante e limitado objeto
grandes e infinitas mentiras

Agradecimentos

A Miguel Fasanelli, da Indústria de Instrumentos Musicais Contemporânea de São Paulo, pela oportunidade de ter criado meu reco-reco de metal especial em sua loja. Espero que este texto compense, mesmo que um pouco, minha tremenda falha em escrever sobre a vida dele.

A Roberto Guariglia, também da Contemporânea, pelo estímulo e apoio ao longo dos anos.

A Jacob Gelwan, fotógrafo que me acompanhou nos primeiros anos de caminhada e aventura.

A Alberto Ikeda, que sempre me orientou com relação ao lado mais humano do trabalho etnomusicológico e de tantas outras coisas.

A Edson Gianesi, com quem formei o primeiro duo para tocar e explorar o reco-reco. A profundidade daquele trabalho e daquela vida nunca puderam ser revividos ou superados.

A Vitor Gabriel, pela chispa que deu início a este livro.

A Alexandre Mate, pela oportunidade de frequentar suas excelentes aulas na decaída universidade.

À Monica Souza, da Tempo Composto, pelo apoio em relação ao levantamento das imagens utilizadas no livro.

A Jacques Vielliard, por me apresentar ao mundo dos insetos que raspam e me apoiar naquela aventura de descobertas.

À Sensual Import, aos entomólogos e autores das imagens gentilmente cedidas.

A Daniel Romero, pelo tratamento da imagem da capa.

À minha família, da qual tanto me distanciei para viajar.

A todos os amigos.

***

As consecutivas revisões do texto foram compartilhadas com vários amigos no decorrer dos últimos três anos.

Agradeço os comentários de Wilson João da Silva, o Tufinha, sobre a fluência e significância do texto, além da companhia e conversas durante toda uma vida juntos. Espero que meu texto possa de alguma forma servir de reflexão sobre a suposta insignificância e destino de seu nome – João da Silva.

A Erick Menezes, pelos comentários precisos e atenciosos sobre a primeira parte do texto.

A Wallace Patriarca, pelas críticas ao texto e seu título.

A Roberto Siqueira, por seus comentários e críticas.

A Kosi e Kaveri Padayachee por terem sugerido a confecção de um capítulo sobre as viagens por todo o mundo. A Mario Jaime, o Majaca, que lançou a ideia de deixar as aventuras das viagens para outro volume.

A Nilton Cesar, meu principal interlocutor e crítico. Sua enorme atenção, apontamentos e sugestões fizeram o livro tomar um novo rumo, mesmo se no final alguns dos caminhos trilhados não foram aqueles por ele preferidos.

A José Mateus Pereira Neto, querido revisor e crítico.

A João Laque, pela leitura atenta e crítica quanto ao fato de o texto ainda manter muitos resquícios acadêmicos ainda entravando a leitura. Tentei atenuar isso, mas no final resolvi mudar mais a maneira de escrever somente no segundo volume.

Sumário

Prefácio

Singular, criativo e questionador. Essas são algumas palavras que podem revelar as ações e os pensamentos de Carlos Stasi no tocante à música e a outros temas enfocados neste livro, repleto de iniciativas inusuais e reflexões que buscam transpor a realidade cristalizada que nos envolve, sobretudo no que se refere ao "mundo da música".

Stasi é músico-instrumentista, compositor especializado em instrumentos de percussão e professor do Instituto de Artes da Unesp, *campus* de São Paulo. É bastante reconhecido entre os percussionistas por suas singulares realizações como criador e intérprete, nos recitais solo ou no *Duo Ello*, formado com o percussionista Luiz Guello, em 1999. Quem já teve a oportunidade de ouvi-lo em recitais ou palestras sempre se surpreende com o que apresenta, resultante de uma percepção aguçada e crítica da realidade, que advém de sua personalidade e sensibilidade de criador e intérprete da música.

Muito do que aqui se apresenta teve início em seus experimentos com o instrumento denominado reco-reco, que não tem reconhecimento no contexto da música consagrada, mormente entre os eruditos, conforme explica o autor. A partir de suas realizações criadoras envolvendo esse e outros instrumentos sem "nobreza",

Stasi iniciou um processo quase obstinado de reflexões em torno da própria vida. Nelas se incluíam suas atividades como músico e compositor, suas experiências com a sonoridade daquele instrumento e seu uso e sua posição no contexto da música e de outros aspectos que foram se ampliando e se entrecruzando. Centrados nesses enfoques, por meio de metáforas, seus pensamentos alcançam o escopo político, filosófico, sociológico-antropológico e estético. Questionam-se, então, os valores estabelecidos, as relações de poder na música e no cotidiano, as experiências humanas e outras questões.

Stasi nos surpreende pela capacidade de expandir sempre as possibilidades de reflexão sobre temas diversos, mesmo partindo, por exemplo, de uma experiência aparentemente restrita em torno de um instrumento de percussão tido como inexpressivo. Mas isso não constitui uma deliberada e gratuita perseguição de ser diferente pela mera diferença. Trata-se de algo próprio de seu temperamento e de sua sensibilidade perante a realidade.

Podemos agora conhecer o compositor-percussionista na condição de autor-escritor, como ensaísta, enquanto teorizador, como extensão do seu fazer expressivo-artístico. Vale a pena conhecer essas reflexões instigantes!

Alberto Tsuyoshi Ikeda

1
A HISTÓRIA

Na madrugada do dia 23 de novembro de 1990, ao chegar de uma apresentação no interior de São Paulo, eu me dirigia ao meu quarto quando minha mãe, lá de cima da escada, tentava me dizer aos prantos que meu tio Nadir Rovari havia morrido e já estava enterrado. Ele fabricava um reco-reco para mim quando, de repente, teve o derrame que ocasionou sua morte.

Ao pé da escada, aquela imagem sequencial dos degraus, vista de baixo para cima, se sobrepôs à superfície dentada daquele instrumento e impregnou minha mente. Passei a ver o reco-reco em todas as coisas: nos espaços entre objetos, montanhas e pessoas; nos dentes delas, nas listras das roupas e dos códigos de barra, nas faixas de pedestres, em tudo. O mundo nunca mais seria o mesmo. O instrumento estava em toda parte ao mesmo tempo. Era quase uma tortura! O meu destino, como a própria palavra já diz, inevitável.

Poucos dias depois, ainda perplexo pelo jeito em que nossas vidas se apresentam cheias de surpresas, fiz a promessa de dedicar os dez anos seguintes ao encontro com o instrumento e com pessoas que o tocassem em outras partes do mundo.

Como resultado de tantas viagens, este livro demonstra a rede de conexões que existe por detrás daquilo que as pessoas geralmen-

te imaginam sobre o reco-reco, assim como muitas outras coisas que se relacionam com ele.

Passados tantos anos, hoje eu não tenho dúvidas de que meu envolvimento com tudo isto me levou aos limites, às margens daquilo que chamamos normalidade. Do lado mais puramente musical, aquele que se refere ao ato de tocar, as consequências foram sempre evidentes. Pessoas de todas as camadas, níveis, culturas e países comentavam suas impressões de espanto ao ver o que o "pobre" instrumento podia produzir. Beth Carvalho disse que eu era "o rei do reco-reco" e Gilberto Gil, espantado com o virtuosismo, disse que o "menino do reco-reco era maravilhoso!".

Observando que comentários desse tipo eram também feitos pela maioria dos leigos desconhecidos que assistiam às minhas apresentações, eu comecei a pensar que alguma coisa existia por detrás destas reações e percepções. Talvez algo que se relacionasse justamente com aquela história oculta da escada, já que não tinha nada que ver com a total falta de conhecimento a respeito do instrumento, e tocava as pessoas em um sentido bem maior que o musical, em todos os países e lugares pelos quais eu havia passado.

Era evidente que eu vivia um mundo pessoal com o reco-reco, um mundo que se sobrepunha de maneira única aos sentimentos de perda, morte, dor e limitação: única pelo fato de ter como meio de expressão um objeto tão marginal, tão presente, mas esquecido; tão diverso, mas tido como limitado e parecido, sempre visto como o mesmo. E única também por usar este instrumento como símbolo, metáfora de tudo aquilo que é visto da mesma forma depreciativa e reducionista: pessoas, culturas, sociedades.

No fundo, acho que a impressão mais forte que tive da morte desde aquele momento foi um sentimento de impotência e limitação que, de uma forma ou de outra, tinha que ser vingado por meio do objeto que os representava tão bem, o próprio reco-reco.

Outro resultado de todo este processo foi o aparecimento de uma filosofia pessoal estabelecida sobre os "princípios" do instrumento, tendo como base a ideia de fricção e atrito inerentes à sua

existência, bem como o conceito por mim chamado de *quasitude* – aquilo que o verbo *raspar* geralmente significa em várias línguas: a ideia da quase totalidade de uma ação, ou seja, o fato de que uma ação implicando o ato de raspar nunca se completa realmente, nunca se concretiza, é sempre algo que, como dizemos diariamente, "passa raspando", *quase* acontece. Assim, não é a toa que aquele que toca o reco-reco (a princípio deficiente e limitado) não é considerado um músico de verdade, mas sim um *quase* músico, sempre visto com condescendência, algo que se aplica a todos os percussionistas, àqueles que tocam tambores em geral. A propósito, no Brasil há uma piada corrente que diz que o percussionista é somente o amigo do baterista. Este, por sua vez, é que é amigo dos músicos de verdade.

Nas entrelinhas destes descasos, tanto das pessoas com relação ao instrumento quanto das provocações deste texto, eu convido o leitor a esta viagem. Uma viagem que creio ser encantadora, porque por meio de um "único" objeto disseco uma gama de coisas, mostrando que os princípios que determinam a existência do reco-reco encontram-se nos confins mais longínquos da mente, assim como no nosso dia-a-dia. Mas ao mesmo tempo é uma viagem perturbadora, quase sem volta, porque a rede de conexões que se estabelece é infinita e ilimitada. Em outras palavras, todas estas coisas estão, em vários níveis, entrelaçadas. Eu recordo o incômodo de minha primeira orientadora do doutorado que, depois de apenas alguns encontros, chegou louca em sua sala e pediu para que parássemos de falar sobre tudo isto, porque ao ver uma simples batata frita ondulada ela havia sido como que abduzida pela imagem inequívoca de um reco-reco...

Da sequência de objetos que passam pela janela quando estamos em movimento em um veículo às lombadas e obstáculos da mesma estrada, das listras das zebras àquelas usadas nas roupas dos prisioneiros, bufões e prostitutas, dos sulcos no instrumento às escarificações (cortes ou incisões corporais feitos por vários grupos indígenas ao redor do mundo), das raízes do verbo raspar às narrati-

vas literárias e populares sobre o reco-reco procuro demonstrar sua essência marginal conforme estabelecida no imaginário coletivo.

Longe de não estar compromissado, o texto alerta sobre os perigos dos estereótipos em relação à gama infinita de coisas ditas pequenas, desinteressantes e limitadas – nações, pessoas, objetos, existências, experiências. Neste sentido o instrumento é mais uma metáfora (além daquelas já delineadas no próprio texto) inquietante, e porque não dizer mais uma vez, perturbadora: é ela que fundamenta minha música, que faz alguma diferença.

O trabalho original do qual resulta este livro, o doutorado realizado na África do Sul entre 1996 e 1998, mostrava como o processo de representação do reco-reco – aquilo que pensamos e falamos sobre ele – em geral se baseia em noções de diferença e oposição, que são arranjadas de várias maneiras e determinadas culturalmente. Ficou claro ali que eu acabei delineando as maneiras pelas quais eu acredito que o chamado Ocidente se autodefine por essas noções de diferença, estabelecendo uma oposição e um contraste entre sua posição central e a posição marginal de outras culturas, entre instrumentos musicais ditos "reais", músicos, músicas, sons puros, modernidade, e o Outro – reco-recos, percussionistas, o ruído, os primitivos... Além disto, demonstrei como essas diferentes realidades interagem e são mediadas.

Também, o ponto central da discussão era demonstrar como a série de discursos construídos sobre o reco-reco limita nosso entendimento sobre ele. Assim, tentei quebrar um pouco esta percepção comum, discutindo e analisando as maneiras pelas quais representações coletivas são estabelecidas. Ao mesmo tempo, enfatizei a função de cada um de nós no processo de colocar em questão nossas percepções comuns e limitadas sobre a "verdade". Desta forma, uma leitura crítica de *qualquer* objeto deve, em sua essência, desafiar as fronteiras culturais e as noções enraizadas sobre ele, pois os limites e os sentidos que acreditamos serem reais e naturais são, no mínimo, falaciosos. O sentido a ser dado às coisas pode ser construído pessoal e individualmente, afetando as maneiras pelas quais percebemos a "realidade" e a "verdade".

As pessoas ficam geralmente surpresas com o fato de que o reco-reco mereça alguma atenção séria ou que seja usado para produzir música de verdade, seja lá o que isto signifique. E a reação delas a isto é geralmente negativa, por isto o nível de espanto e as reações às apresentações narradas neste texto.

Certamente, a recepção da música em qualquer sociedade relaciona-se com o quanto ela pode ser percebida como algo estranho. Apesar de as reações ao reco-reco serem geralmente de desconfiança, uma reflexão crítica sobre a diversidade de técnicas e sons do instrumento é essencial para estabelecer uma nova maneira de vê-los.

A musicóloga japonesa Ayako Tatsumura reivindica que ao experimentar a música de uma nova maneira a pessoa "abre uma porta a um mundo diferente." Creio que esse livro oferece esta oportunidade. E como o texto frisará sempre, não são apenas os sons e as possibilidades técnicas, mas um mundo de relações que permeia e sustenta a existência do instrumento. Por extensão, uma reflexão crítica do indivíduo sobre suas próprias experiências é essencial para esta revisão das representações e dos limites culturais que todos nós herdamos.

No momento em que eu terminava a penúltima parte do livro, comecei a perceber que ele espelhava de várias formas o final da antológica obra *Das Guiro* discutida no capítulo 12. Nela, o músico folclórico tornado intelectual, tendo descoberto a diversidade deste instrumento "mal usado" e mal entendido, abandona o palco. Porém, por detrás da luz baixa que ainda ilumina a estante de leitura, para além da escuridão da cortina, permanece insistente aquela imagem da escada que leva a algum lugar, a lugar nenhum... Essa experiência pessoal e marcante com a morte, metaforizada em um único objeto, abriu as portas para um novo mundo, conforme reivindica Tatsumura.

Sempre recordo aquela madrugada, aquela escada, o choro sufocado dos meus pais dentro do quarto. No final, cada um seguiu sua vida como podia. Agora, por meio deste livro, eu mostro uma pequena parte daquele que foi meu destino com o reco-reco: um

pequeno dente, ou mesmo o espaço suspenso entre dois dentes, da limitada superfície estriada de uma existência... Espero que o leitor goste.

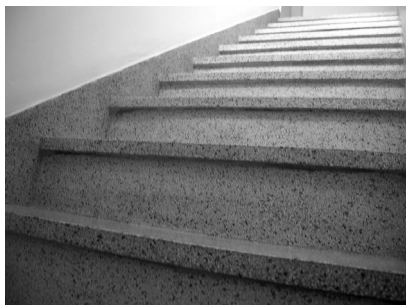



Figura 1 – Degraus da escada
Foto do autor

2
O insignificante objeto

Reco-reco

Reco-reco é o nome genérico que, no Brasil, é dado aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é possuir uma superfície com altos e baixos relevos (normalmente uma sequência de dentes). Esta superfície é raspada com diferentes objetos. Em várias localidades ele tem nomes específicos, não reconhecidos nacionalmente: ganzá, ganzal, querequexé, cracaxá, reque, baje, casaco, casaca etc.

Tanto os instrumentos quanto os objetos que os raspam são fabricados com diferentes materiais: bambu, madeira, metal, plástico, osso, cabaças. Eles assumem as mais diferentes formas, são tocados em diferentes posições e apresentam inúmeras técnicas de execução.

Os reco-recos estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pelo homem (Idade da Pedra / Paleolítico: cerca de 15 mil anos atrás), tendo sido usados em todos os continentes em diferentes épocas e culturas.

Percussão

Percussão é a produção de sons por meio de batidas, choques entre dois corpos. Os instrumentos de percussão são tocados com as mãos ou com objetos (as baquetas, os martelos do piano etc.). Há os friccionados (cuícas), os sacudidos (chocalhos) e muitos outros.

Figura 2 – Reco-reco de metal com mola
Foto do autor

Figura 3 – Reco-reco de bambu fabricado por Nadir Rovari
Foto do autor

Figura 4 – Reco-reco de plástico fabricado por Nadir Rovari
Foto do autor

Figura 5 – "Reco-reco" de cabaça
Foto do autor

Figura 6 – "Reco-reco" de osso fabricado por Tavares da Gaita
Foto do autor

Figura 7 – "Reco-reco" de chifre
Foto do autor

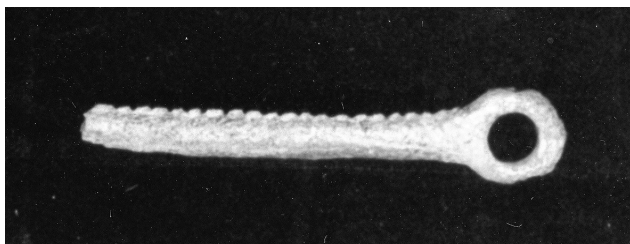



Figura 8 – Raspador paleolitico (cerca de quinze mil anos a.C.). Um dos exemplares mais antigos do mundo.
Foto do autor (Museu da Moravia, Brno, República Tcheca)

3
No princípio Deus raspou

Um dia, ao passar pelo colega Vitor Gabriel, eu disse: "No princípio Deus raspou!". E o Vitor, sabendo do envolvimento que eu tinha com o reco-reco, imediatamente replicou: "É por isto que o mundo é quase perfeito!".

Aquilo foi incrível! Ao dizer tais palavras ele estabelecia que a criação, originada de um ato tão singular – o ato de raspar – estaria *naturalmente* fadada à imperfeição! Mais do que isto, a imperfeição seria a própria essência da criação.

Naquela altura não importava que em algumas culturas, por exemplo na Índia, o reco-reco tivesse sido realmente representado como elementar no ato da criação, algo que minha frase ilustrava tão bem. O que na verdade impressionava, e ainda impressiona, é aquela ideia de *quasitude*, ou seja, a imperfeição e o incompleto sendo *inerentes* ao ato de raspar e consequentemente ao próprio reco-reco.

Até hoje eu tento compreender as proporções da afirmação ou brincadeira do Vitor e as inúmeras maneiras pelas quais elas delinearam tanto minha vida como a do próprio instrumento. Afinal, se *no princípio era o verbo!* o que viria em seguida, se o próprio verbo – raspar – em sua essência, é incompleto?

Figura 9 – Anjos (imagem decorativa de gesso)
Foto do autor

4
Os anjos não tocam reco-reco

Desde o início, sempre existiu um abismo entre tudo o que eu vivia com o reco-reco – sua enorme diversidade e complexidade – e o que as pessoas imaginavam e falavam sobre ele: que parecia ser sempre a mesma coisa, que não tinha nenhum valor e que era sempre fácil de ser tocado. Sempre notei a surpresa estampada nos rostos daqueles que me ouviam falar de um objeto tão "simples e insignificante". Afinal, haveria algo realmente interessante para falar dele, um instrumento tão marginal e quase nunca visto como algo musical de verdade?

Passados todos esses anos, muito pouco mudou, e a possibilidade de uma mudança realmente significativa é nula. Aquelas eram, sempre foram e sempre serão expressões de espanto acompanhadas de certo desdém. O instrumento parece remeter-nos ao cômico, ao ridículo. Eugênia Hipólito Silva, moradora da cidade de São Caetano do Sul, ao ouvir de sua neta que eu tocava reco-reco e que também havia ido à África para estudá-lo, disse: "Precisa ir tão longe para isso? Coitado!" O mesmo sentimento de penúria, mas neste caso também de escárnio, transparece nos olhares dos chamados cientistas e artistas frequentadores dos corredores acadêmicos, olhares cegos por fortes tons de hipocrisia, ignorância e arrogância, elementos peculiares à maioria destes.

Neste sentido, escrever um trabalho sobre as representações desta família de instrumentos foi extremamente fácil, pelo menos no que dizia respeito a recolher tais impressões nos mais diversos cantos do mundo. O que aquelas expressões diziam, ou melhor, inquiriam, e de forma não tão velada, era: "o que se pode fazer com isso, essa coisa, uma superfície estriada que produz som ao ser raspada? E mesmo que produza um som, ele deve ser bem desagradável. Mais ainda, esta produção não requer nenhuma qualidade específica, nenhuma técnica, porque tudo parece muito fácil. Ou seja, qualquer um pode tocá-lo!".

Uma experiência que permitirá ao leitor ver os limites desta condição é sobrepor a imagem de um reco-reco à imagem de, por exemplo, um anjo. Isto mesmo, um anjo! Isto resulta em algo incoerente, desconfortável, impossível, e porque não dizer, ofensivo. E é justamente esta dificuldade em aceitar tal representação que mostra a relação do instrumento com tudo que é marginal e, por contraste, distante de tudo aquilo que é descrito como angelical, pacífico, ordenado e belo.

Figura 10 – *Baile Son de los Diablos* (observe o tocador que raspa os dentes da queixada animal).

Arte do autor. Adaptada da imagem intitulada "Baile Son de los Diablos, Peru" (ilustração séc. XIX).

Fonte: Gamarra, Nicomedes Santa Cruz. *Introduccion al Folklore Musical y danzario de La Costa Peruana*. Lima: Socabon, 1975, p.17.

Não é por acaso que notamos a existência de instrumentos não convencionais chamados *devil's fiddles*, ou seja, rabecas do diabo, em oposição aos instrumentos normalmente tocados pelos anjos. O termo *fiddle* tem relação com a informalidade, um tipo de violino normalmente usado em música folclórica nos Estados Unidos, algo como nossa conhecida rabeca. Já o termo *devil* faz referência ao demoníaco.

Assim, o *devil's fiddle* existe em um cruzamento entre o musical e o não musical, com base na informalidade e marginalidade. Esse tipo de instrumento específico – mistura de instrumentos de corda e percussão, incluindo o reco-reco – pode ser encontrado sob diversas formas e nomes em toda a Europa, América do Norte e, possivelmente, em muitos outros lugares.

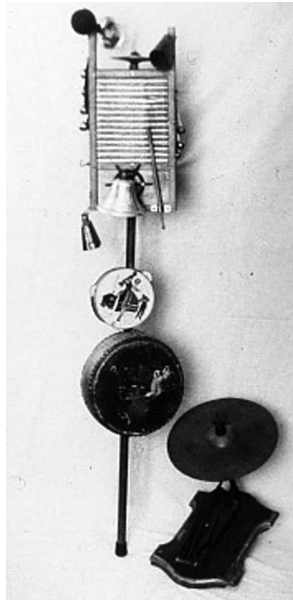



Figura 11 – *Stump fiddle* de Benny Dugoll

Fonte: Rammel, Hal. "The Devil´s Fiddle: past and present". In: *Experimental Musical Instruments*, v.2, n.1, 1986, p.18.

Figura 12 – *Devil's fiddle* construído por Hal Rammel

Fonte: Rammel, Hal. "The Devil´s Fiddle: past and present". In: *Experimental Musical Instruments*, v.2, n.1, 1986, p.18.

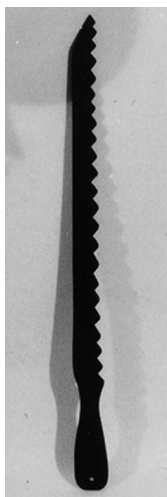



Figura 13 – Detalhe do arco dentado do *devil's fiddle* de Hal Rammel

Fonte: Rammel, Hal. "The Devil´s Fiddle: past and present". In: *Experimental Musical Instruments*, v.2, n.1, 1986, p.18..

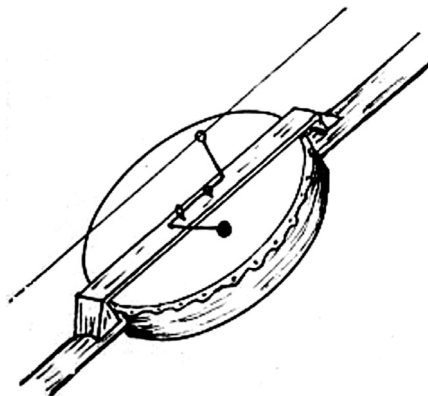



Figura 14 – Detalhe do mecanismo do *devil's fiddle* de Hal Rammel
Fonte: Rammel, Hal. "The Devil´s Fiddle: past and present". In: *Experimental Musical Instruments*, v.2, n.1, 1986, p.18.

Então, o cenário é o seguinte: se em geral os percussionistas no mundo inteiro não são vistos como músicos de verdade, ou no máximo como músicos inferiores, já que muitas vezes até recebem menos dinheiro para tocar, o que pensar então daqueles que simplesmente tocam o reco-reco? E o que dizer de alguém que se especializou nele? Como se pode pensar em um "doutor" em reco-reco? Com certeza toda a perplexidade descrita não é gratuita, e por isso eu queria identificar a série de elementos que fez com que as pessoas imaginassem e acreditassem em tal limitação e imperfeição com relação ao pobre instrumento em distintos períodos históricos e culturas ao redor do mundo.

Durante tão maravilhosa jornada pelo Brasil e outros trinta países descobri duas coisas extremamente importantes. A primeira, que o caminho percorrido transformou-se no próprio fim, no objetivo e razão finais dessa aventura pessoal. A segunda, que mesmo a suspensão destas percepções – por meio, por exemplo, de uma execução refinada que deixasse transparecer uma gama de sonoridades inusitadas, de onde vem todo o espanto relatado no início deste livro – revelava-se fugaz e momentânea. Isto não ocorria apenas porque os elementos formativos que fazem as pessoas pensarem

de determinada maneira sempre se apresentam profundamente arraigados dentro das culturas, mas também porque tudo parece movimentar-se ao nosso redor de forma extremamente fragmentada, com uma enorme e insuportável velocidade.

Digo, nós parecemos não ter tempo algum para vivenciar determinadas experiências de forma mais profunda. Além disto, temos inúmeras coisas mais importantes para fazer. É como virar o mundo de ponta cabeça, dando a impressão de que tudo mudou, mas tudo permanece igual. No entanto, eu acredito que é justamente em alguns poucos segundos desta experiência – exatamente naquele momento no qual nossas percepções e estereótipos são suspensos, deixando-nos sem chão e perdidos – que podemos descobrir uma nova maneira de perceber as coisas.

É neste sentido que vejo todo este livro como uma verdadeira viagem àqueles espaços, espécies de mundos "vazios" que eu acreditava existir entre cada dente do reco-reco criado em minha mente, muitos deles vividos das mais variadas formas. Afinal, não falo aqui do reco-reco somente enquanto instrumento musical, mas como ferramenta, metáfora, como já citei. Um símbolo que, justamente por parecer tão limitado e ridículo, delata a cegueira calculada que nos é imposta pelos sistemas vigentes – o que é música, o que vale a pena sermos ou não. São estes sistemas que nos limitam e nos proíbem de viver uma série de experiências que podem tornar nossas existências um pouco melhores, mesmo que sejam tão "simples", curtas e breves como uma única raspada sobre "aquela" superfície estriada de um reco-reco. Além disso, mesmo que formada por uma série de fragmentos, esta existência (a existência de cada um de nós, cada um dos dentes do instrumento) deveria "soar" em sua totalidade e de forma resplandecente.

Assim, este livro é uma chamada para o despertar do indivíduo aprisionado que somos dentro de nossas sociedades e culturas repressivas. É um livro para aqueles que, de uma forma ou de outra, flertam com o marginal, o impossível. Não é um livro para "iluminados". Afinal, anjos não tocam reco-reco! Definitivamente, é um

instrumento que não lhes cabe, por tudo aquilo que ele representa e pelo poder que tem de desmascarar as farsas nas quais e pelas quais, diariamente, nascemos e morremos.

Figura 15 – Anjo tocando instrumento de cordas (detalhe da obra *Baco revela aos homens o mistério do vinho*, de Paolo Veronese, Villa Bárbaro, Maser)

Foto original do autor

Figura 16 – Anjo tocando lira (objeto decorativo)

Foto do autor

***

5
Ver o som

O livro *The Sight of Sound,* de Richard Leppert, tem como foco a representação nas artes visuais. O que me interessa no trabalho dele é sua atenção às maneiras pelas quais a música é conectada com o corpo, a como significados sociais aplicados à música são moldados tanto pelo ato de ouvir quanto pelo de ver e à relação entre sonoridade e instrumentos musicais (a construção e a imagem deles) com *status* social. Conforme será demonstrado, movimento/gesto e fisicalidade sustentam associações normalmente feitas a instrumentos como os reco-recos.

> Música é algo que inevitavelmente tem a ver com o corpo... O conteúdo da música não tem a ver somente com o som e o ato de ouvir, mas deve ser entendido como resultado da mediação entre o ouvido e o olho. (Leppert, 1993, p.xx)

Essa mediação também é fundamental aqui porque as representações são estabelecidas por meio dela, como ocorre nas *performances* (execuções musicais).

Leppert observa a importância da experiência visual na música com base no fato irônico de que os próprios sons produzidos em uma *performance* invariavelmente desaparecem depois de serem produzidos pelo executante.

Precisamente porque o som musical é abstrato, intangível e etéreo – perdido logo após ser ganho – a experiência visual para sua produção é crucial tanto para os músicos quanto para o público. (ibidem, p.xx-xxi)

Figura 17 – *Schubert toca para a sociedade vienense*, de Julius Schmid (Museu de Viena)
Foto do autor

Leppert afirma que o aspecto visual é central no ato de estabelecer significado/sentido às *performances* musicais. Quando as pessoas ouvem uma execução musical elas testemunham "como os músicos olham e se movimentam, como eles estão vestidos e interagem com seus instrumentos e com outros músicos... O evento musical é percebido como uma atividade social" (ibidem, p.xxii).

Ele também discute como um instrumento musical é percebido e considerado de acordo com o material usado em sua fabricação. Por exemplo, quando alguém olha uma elaborada viola da gamba fabricada por Joachim Tielke, sem ouvi-la, a resposta natural é achar que o som real do instrumento é similarmente excelente. Deste modo, o aspecto visual ocupa um lugar igual ao da sonoridade musical.

Figura 18 – Tocadores de *casaca* da Banda de Congo Konshaça na cidade de Serra, Espírito Santo.
Foto do autor

Figura 19 – Cabeças de *casacas* da Banda de Congo Konshaça na cidade de Serra, Espírito Santo.
Foto do autor

Prestígio, essencialmente relacionado a poder, é adquirido pelo uso de materiais específicos na construção do instrumento, assim como pelo trabalho aplicado a ela. Instrumentos com menos *status* carecem de tal sofisticação.

O reco-reco é geralmente feito com materiais ordinários como molas, latas de óleo, bambu, peças de madeira e cabaças.

Figura 20 – *Guira* dominicana feita de lata de óleo
Foto do autor

Figura 21 – *Ganzá* [tipo de reco-reco] feito com lata e molas, MG
Foto do autor

Ao mesmo tempo, sua superfície dentada não parece ter nenhuma sofisticação. Além disto, ela é encontrada em objetos do nosso dia-a-dia. Ou seja, trata-se de algo comum, o que afeta sempre como o instrumento é percebido e a imaginação em relação a ele.

Não parece que muito trabalho é exigido em sua fabricação; assim, qualquer um pode fazê-lo. Isto se opõe à ideia de especialização, tanto na construção quanto em sua execução.

Analisando a música europeia do século XVI ao século XVIII, Leppert relata como a música servia como meio de manutenção do poder por parte de grupos hegemônicos (a Igreja católica, a aristocracia e a burguesia). Mais do que isto, ela tinha a função de definir esses grupos e suas posições na sociedade. A música preservava níveis de prestígio que eram essencialmente relacionados com sonoridade, que também era hierarquizada. Por exemplo, sons considerados não musicais eram denominados ruído. Como tudo o dito por Leppert pode ser aplicado ao estudo do reco-reco?

Forma, simplicidade e limitação sonora

Minha primeira consideração se refere à forma desses instrumentos que acabei de apresentar, porque ela afeta em muito a percepção e a representação deles. Neste sentido, a experiência auditiva e visual é mediada. Essa percepção pode ser ilustrada por expressões genéricas do tipo: "isto parece muito simples", "o que se pode tocar com isto?" ou "o instrumento é apenas uma peça de madeira com estrias!"

Ao vermos uma *performance* no reco-reco (ou mesmo ao ouvi-lo sem ver nada) temos ideia dos movimentos e gestos específicos usados em sua execução. É justamente aqui que surge a ideia de que a forma do instrumento limita seu potencial sonoro ou que a *performance* nele não tem nenhuma sofisticação, visto que um número bastante limitado de movimentos é associado à produção sonora: apenas um movimento para cima e outro para baixo. Além disto, o instrumento "não passa" de uma superfície com cortes transversais. Se observarmos o caso da viola da gamba temos o resultado oposto. Ou seja, as pessoas relacionam forma simples com sonoridade simples, limitação e deficiência musical.

Associações visuais com objetos funcionais

A similaridade entre o reco-reco e objetos funcionais também afeta a percepção.

Figura 22 – Ralador
Foto do autor

Figura 23 – Raspador de pelos animais
Foto do autor

O que acentua a relação entre o musical e o ordinário é o fato de que alguns objetos funcionais foram literalmente transformados em instrumentos musicais, como a tábua de lavar roupa no *blues* dos anos 1930 nos Estados Unidos, a versão atual dela no *zydeco* naquele mesmo país, a garrafa de Fanta no Quênia e no México e a serra nas Bahamas e Serra Leoa.

Figura 24 – *Washboard* – tábua de lavar roupa
Foto do autor

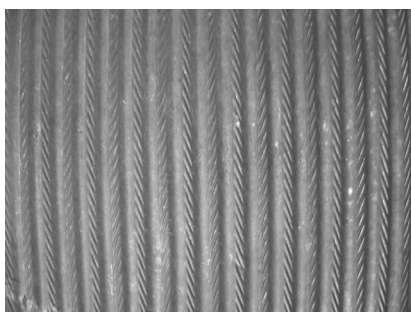



Figura 25 – Dentes da *washboard*
Foto do autor

Tudo isto está relacionado com representação, aquilo que as pessoas imaginam e falam sobre estes instrumentos. No caso das chamadas tábuas de lavar (*washboard*) temos um contexto específico no qual o caráter informal dos pequenos grupos formados transparece (as *washboard bands* nos anos 1930).

O fato disto ter sido uma novidade na época ajudou inclusive a manter determinados estereótipos sobre os negros naquele país.

A difusão desses pequenos grupos tinha que ver com as circunstâncias econômicas da Depressão. Vemos então que o reco-reco parece estar sempre relacionado com condições socioeconômicas específicas.

Já no caso da *guira* dominicana[1] é interessante notar como a imagem do instrumento musical se sobrepõe à de um ralador de queijo. A pessoa nem precisa ouvir o instrumento para chegar a esta percepção. A forma sozinha faz a analogia possível e, neste exemplo em particular, conforme afirma Leppert, vários elementos e aspectos referentes à *performance* e aos movimentos corporais utilizados são, no mínimo, encobertos por isto.

Figura 26 – *Guira* dominicana fabricada por Guillermo Guira
Foto do autor

Da cozinha à sala de estar: pianos e mobílias

É fato que a analogia com a parte da casa onde se faz a comida é, *em geral*, pejorativa. É o espaço dos escravos, dos empregados e das donas de casa. Assim, não é à toa que o termo seja normalmente aplicado à percussão. Em vários grupos a seção de percussão é denominada assim – a cozinha.

De forma deliberada estabeleço aqui uma analogia entre o piano e o reco-reco, devido a suas diferenças óbvias. O piano é a própria antítese do reco-reco! Consideremos como os instrumentos podem

1 Para mim, tecnicamente falando, o tipo de reco-reco mais complexo do mundo.

ser vistos como mobília: seria bastante difícil imaginar um reco-
-reco utilizado para esta finalidade. Não na cozinha, é claro! E se fosse, quais seriam os significados dados a ele? Provavelmente não seriam de *status* ou de elegância.

Figura 27 – Imãs decorativos. Observe o ralador à esquerda
Foto do autor

Já pianos representam tudo isso.

Figura 28 – Piano como mobília
Arte do autor (ilustração adaptada)

O músico e técnico de piano Alan Ader, do Instituto de Artes da Califórnia, discute essa questão de forma bastante interessante. Em 1997 ele me disse que a primeira peça de mobília que seus pais compraram para a casa deles foi um piano; não um sofá, uma mesa ou uma cama. Obviamente, o piano estava lá para significar alguma coisa a mais.

> Como técnico em pianos eu frequentemente trabalho com pianos que são mais largos que sua extensão. Por que estes pianos são fabricados? Quero dizer, mesmo um piano de armário vertical tem uma caixa de ressonância maior, cordas mais longas... Porque as pessoas dizem, os decoradores dizem: um piano, um piano grande ficaria maravilhoso naquele canto!
>
> Existe assim uma classe de pianos que eu chamo *piano shaped objects* (PSOs) (objetos em forma de piano). Você olha e acha que é um piano, mas não é. É basicamente uma mobília e um instrumento, já que todo piano é um...
>
> Usado em propagandas comerciais o piano é uma expressão de alto *status* e implica uma certa sofisticação cultural. Na verdade a palavra correta seria burguesia, já que não se sabe realmente se a sofisticação está lá. (entrevista concedida ao autor em 1997)

Quanto ao reco-reco, fica claro nesta análise que ele está longe de qualquer sofisticação. No próximo capítulo veremos como ideias de negatividade e de algo que não se completa são articuladas, definindo a existência deste instrumento musical.

6
Palavras, nada mais que palavras

Um exercício que o leitor poderá fazer para perceber como o reco-reco se relaciona, quase ocultamente, com uma série de coisas incompletas e até certo ponto negativas é observar como, em diferentes línguas, o verbo raspar transmite tais ideias. Esta noção de algo que nunca se completa, chamada aqui de *quasitude*, permeia nossas conversas diárias.

Na escola dizemos que "passamos de ano raspando", ou seja, quase repetimos de ano. Para falar a mesma coisa em inglês dizemos *we scraped through the examination*. No futebol, a bola passa raspando na trave e é quase gol. Alguém dá uma raspada no seu carro e é quase uma batida. Algo passa de raspão, quase pega em cheio. Então poderíamos perguntar: e se alguém toca um instrumento que se raspa? Seria este um instrumento legítimo? Seria aquele um músico de verdade? Ou seria ele um *quase* músico?

É incrível perceber que as maneiras pelas quais nós usamos as palavras, imbuindo-as de múltiplos sentidos mais ou menos evidentes ou velados, dependendo da situação, comunicam tanto daquilo do que estamos falando. Em todos os exemplos citados o conceito de *quasitude* apresenta-se como inerente ao verbo raspar. Ele representa uma quase totalidade – algo que, por pouco, não se

conclui. Neste sentido, fica claro que estamos falando do fim, não do meio. Até que ponto então é somente a conclusão que importa, não o processo, o jogo, o ano letivo, o que está entre cada nota, o espaço "vazio", as entrelinhas, o que existe entre cada palavra ou mesmo "dentro" delas?

Continuemos. Pastoreau (1993, p.81-2) observa que:

> em francês moderno, o verbo *rayer* tem o duplo sentido de traçar riscas e de cortar, suprimir, eliminar. *Rayer* um nome em uma lista é fazer um traço sobre esse nome e excluir a pessoa que o usa daquilo a que a lista dá direito. Na maioria das vezes, isso é uma punição. A mesma ideia repete-se no verbo *corriger*, que significa riscar e punir, e que, na segunda acepção, deu origem à expressão casa de correção, lugar de detenção onde as janelas têm grades e os detentos, às vezes, usam roupas listradas.
>
> O verbo *barrer*, que é muitas vezes sinônimo de *rayer*, sublinha justamente como as grades são barras e as barras são barreiras... Ocorre o mesmo em português com os verbos riscar, corrigir e barrar... Em inglês, o termo *stripe*, que designa as listras têxteis, deve ser aproximado do verbo *to strip*, que tem o duplo sentido de despir-se e de privar (e até punir), e do verbo *to strike off*, que significa riscar, barrar, excluir de uma lista. [Em latim] palavras como *stria* (risca, estria), *striga* (fileira, linha, sulco), *strigilis* (ancinho, raspador) se ligam à grande família do verbo *stringere* que, entre seus vários sentidos, inclui os de apertar, riscar e privar e, principalmente, deu origem ao verbo *constringere*, que significa propriamente aprisionar.

O verbo *raspar* em português significa alisar, apagar, desbastar a superfície de algo, tirá-la com um instrumento adequado, destruir, apagar, tocar, ferir de raspão, arranhar, limpar, esfregar. *Rapar* pode ser arranhar, fugir, retirar-se. *Raspão* é uma arranhadura, um pequeno ferimento feito por atrito, de relance. Em espanhol, uma *raspa* pode ser uma lasca ou mesmo uma repreensão. *Raspadura* é

uma rasura. O verbo *raspar* é também lixar ou alisar, mas também pinicar, irritar ou ser áspero. Também é roçar ou passar raspando. *Raspón* é raspão ou arranhão. *Rapar* é rapar ou barbear: por exemplo, rapar o cabelo. *Rape* é o corte de barba ou do cabelo feito às pressas, sem cuidado. Mas em um sentido figurado é também furtar ou tirar com violência alguma coisa. No Brasil usamos o verbo raspar no mesmo sentido. *Rapelar* é tirar tudo de alguém e *raspar os cofres públicos* significa roubá-los, não deixando nada. Em inglês, *rape* é também saquear, rapto, violentação e estupro. *Rasp* é raspa, raspadeira, grosa ou lima grossa, raspadeira ou raspador. Usado como verbo significa raspar, grosar, limar com lima grossa. Falando em limar, no Brasil dizemos que "alguém foi limado da jogada", ou seja, foi retirado de cena, foi raspado fora. O mesmo em francês: *rayer* o nome de uma lista, como já mencionou Pastoreau. Assim, raspagem é também extermínio, além do próprio som de raspagem, um som áspero e irritante. No sentido figurado é irritar, bulir com os nervos de alguém ou falar em voz áspera.

Scraper é raspador ou raspadeira, mas também alguém sovina ou avarento. Na música significaria um mau violinista, a pessoa que toca mal um instrumento de cordas, não só pelo som áspero já citado – a falta de um som puro – mas também, muito provavelmente, pelas "notas" *quase* tocadas, ou seja, aquilo que chamamos desafinação. Significa também um mau barbeiro ou aquele ou aquilo que raspa, esfrega ou desbasta.

Scrap é um pedaço de algo, uma migalha, um fragmento de um texto. É recorte de jornal ou revista, ferro velho e sucata, os restos, as sobras da comida. Na gíria, uma luta, uma rixa. É também algo usado, posto fora, o nosso famoso *limado* em português – "ele foi limado da jogada" ou "ele mandou o lima!" O pretérito *scrapped* significa ainda jogar algo no lixo, desfazer-se do mesmo.

Em japonês o termo *surí*, que é usado tradicionalmente para denominar um tipo de reco-reco chamado *surizasara*, é usado de várias maneiras. O termo *surí* sozinho pode significar gatuno de carteiras, o mesmo sentido de roubo, saque e violência já citado em outras

línguas. *Surí-áshí* seria o andar, na sala de tatami, sem levantar os calcanhares. *Surí-hérásu* é (des)gastar com o uso. Neste sentido, *surí-herú* e *surí-híréru* é desgastar-se. *Surí-kógi* é escariação, arranhadura, uma esfoladela no braço ou um arranhão no carro. *Surí-múku* é esfolar e *suríppu* é uma escorregadela, um deslize.

Fica evidente assim uma série de correlações que mostra como o instrumento analisado aqui, desde o princípio do verbo, existe dentro de uma condição marginal e negativa. É basicamente impossível imaginar e sugerir situações confortáveis e positivas envolvendo tais ações e verbos! O leitor pode tentar fazer este exercício outra vez. E é justamente a carga de negatividade, e porque não dizer deficiência, que acompanhará a existência do instrumento musical dentro dos diferentes contextos sociais e culturais analisados neste livro. Algo que decorre do imaginário coletivo e do fato de que os vários sentidos aqui expostos, não tendo limites claros para existir, correm em várias direções, acabando por delimitar a existência deste objeto musical de forma direta.

Figura 29 – Barras e grades...
Foto do autor

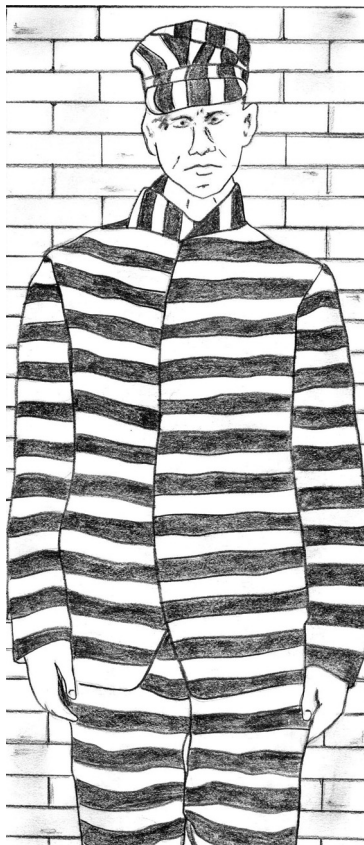



Figura 30 – Listras carcerárias

Arte do autor (ilustração adaptada de *Listras carcerárias* do livro *O pano do Diabo,* de Michel Pastoreau, Jorge Zahar Editor, p.80)

7
Reco-reco e sexo

No capítulo anterior observamos um grande e atordoante fluir de significados e associações relacionados com o verbo raspar em várias línguas. Ficou evidente que o raspar relaciona-se diretamente com a fricção. Não é a toa que o símbolo para instrumentos de raspar em partituras de música contemporânea seja similar àquele da resistência na eletrônica.

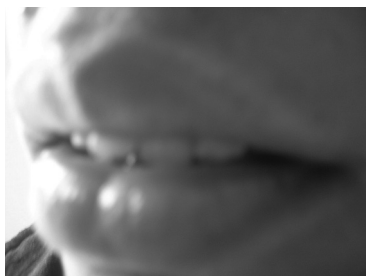



Figura 31 – Boca...
Foto do autor

A fricção, por sua vez, remete ao calor, o calor remete ao fogo e o fogo remete ao conceito de vida, do "trazer algo à vida", mesmo que por meio de certa destruição inerente a ele. Assim, não é por acaso também que ao falarmos de sexo associamos o tesão ao fogo.

E é justamente por esta série de associações que encontramos referências ao uso de instrumentos de raspar em rituais funerários em diferentes culturas. Ou seja, pelo fato de que aos ossos são atribuídas conotações fálicas, o funerário e o erótico relacionam-se de forma direta.

O eminente investigador cubano Fernando Ortiz (1952) explica que é pelo raspar de um osso dentado ou mesmo da vértebra de um instrumento zoomórfico que o músico pode reviver o espírito de pessoas ou animais mortos. Citando Samuel Martí, ele diz que tais cerimônias funerárias "não eram expressões de luto, mas sim rituais mágicos para assegurar a vida e a ressurreição". Em outro contexto, um instrumento deste tipo – o *Yu*, da dinastia Han chinesa – é usado em rituais confucianos. Ele tem a forma de um tigre deitado em cuja coluna dentada raspa-se uma baqueta. Este instrumento recebe também o nome de *Gyo* e *Õ*, no Japão e na Coreia, respectivamente. Como diz Ortiz (ibidem, p.1550), "golpear, uma após a outra, as vértebras, tirar delas um som com o toque da baqueta mágica, era chamar à vida o tigre morto ou seu espírito desencarnado".

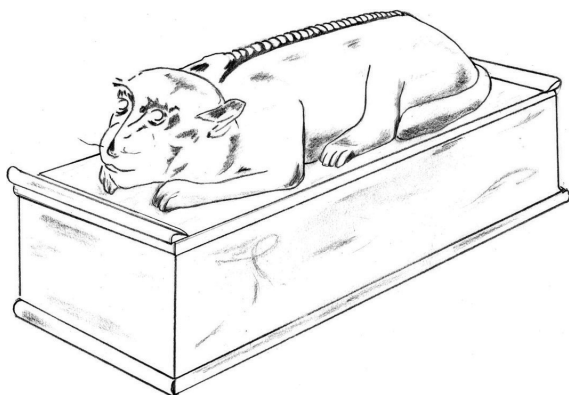



Figura 32 – *Yu* (China) ou *Gyo* (Japão) – instrumento zoomórfico no qual se raspa sua vértebra.

Arte do autor. Adaptada da ilustração *Gyo* do livro *The Musical Managerie: A selection of musical instruments from The Metropolitan Museum of Art* de Amy German. New York : Metropolitan Museum of Art, c1984, sem número de página.

Eu encontrei vários textos falando da relação do erótico com o reco-reco. Vale dizer que muitos destes textos terminam por apresentar o reco-reco de maneira generalizada, o que resultará justamente no fato de as pessoas o imaginarem sempre como a mesma coisa. Porém, nesta seção focalizarei somente o lado destas histórias que fala da relação dele com o erótico.

Gordon Peters, em seu livro intitulado *The Drummer* (1975), faz referência à relação do erótico com rituais funerários discutida por Ortiz. Ele cita também uma descrição de Curt Sachs sobre a maneira pela qual os instrumentos do tipo reco-reco são usados nesses rituais. Peters conta que no México antigo, por exemplo, escravos raspavam ossos humanos e de cervos no funeral do rei, antes de serem mortos.

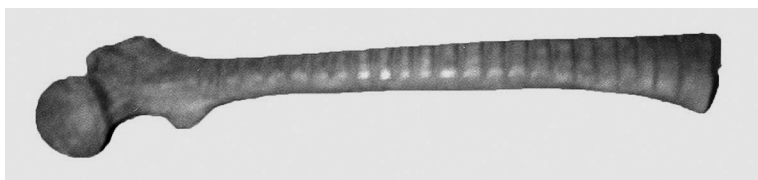



Figura 33 – Raspador feito de osso humano, México
Museu de Antropologia do México
Foto do autor

Esses lúgubres ossos de raspar também serviriam para provocar e despertar o amor. Para exemplificar, cita tal uso entre os *cheyennes*. James Blades, um eminente percussionista inglês que escreveu o livro *Percussion Instruments and their History*, referência básica para o estudo da percussão no meio acadêmico, também observa que o raspador de osso tem sido diretamente associado a rituais eróticos por "ter o poder de fazer surgir o amor". Ele faz referência à lenda *cheyenne* citada por Sachs:

> Havia uma linda menina com a qual todos os moços queriam se casar, mas ela não queria nenhum deles. Jovens de dois gru-

> pos dançaram o melhor que podiam para atrair sua atenção, mas ela sequer olhou para eles. Um terceiro grupo também veio, mas se sentiu desencorajado porque não podia fazer melhor que os anteriores. Foi aí que um homem, possuindo poderes espirituais, disse aos jovens que a menina voltaria para ver outra dança e que, finalmente, se apaixonaria por um deles. Ordenou então que eles partissem e trouxessem um chifre de um alce de um ano de idade, sem pontas, e um osso da canela de um antílope. Os jovens lhe trouxeram o que foi pedido. Ele esculpiu o chifre de alce na forma de uma serpente e fez quarenta e cinco entalhes nele. Em seguida, pegou o osso da canela do antílope e fez um implemento para ser esfregado sobre o chifre. O aparato foi usado na dança e a garota, que estava lá para assistir, apaixonou-se e casou-se com um dos jovens. (1970, p.41)

Karl Geiringer, em seu livro intitulado *Musical Instruments*, afirma então que o osso dentado tornou-se o principal instrumento para o chamado feitiço do amor, e que ele era ainda encontrado entre inúmeros povos primitivos na época em que escreveu seu livro, ou seja, em 1945. Porém, uma das mais impressionantes narrativas sobre o erótico e o mágico envolvendo reco-recos em geral é a descrição de Artaud sobre o uso destes instrumentos entre os Tarahumara, um dos maiores grupos étnicos remanescentes no norte do México. Em seu livro *The Peyote Dance*, Artaud (1976, p.5-7, 55-6) refere-se a estes instrumentos como *rasp sticks*.

> Os Tarahumara cultuam um princípio transcendente da Natureza que é masculino e feminino [...]. Toda a vida deles gira em torno do ritual erótico do peyote. A raiz desta planta é hermafrodita, possuindo as formas dos órgãos masculinos e femininos combinadas. Neste ritual reside todo o segredo destes índios selvagens. Para mim, sua força parece estar simbolizada nos *rasping sticks* – madeiras curvadas e dentadas que, por noites inteiras, são raspadas ritmicamente com pequenas baquetas pelos feiticeiros *peyote*.

> Porém, a parte mais estranha é a maneira pela qual estes bruxos são recrutados. Um dia, um índio sente que está sendo chamado para tocar e manejar o raspador. Assim, ele se dirige a um lugar sagrado escondido nas montanhas onde, por milhares de anos, outros feiticeiros enterraram uma incrível coleção de raspadores. Diz-se que eles são feitos de madeira – "*a madeira do solo ardente*". O Tarahumara então viverá três anos nestas plantações de raspadores e retornará, ao final do terceiro ano, como possuidor do *rito essencial* [...]. Eles dizem que é lá que o Mestre Invisível do peyote fala ao Tarahumara com seus nove conselheiros, passando o segredo para ele. E é assim que ele surge com o *rasping stick* propriamente macerado [...]. Entalhado na madeira de uma árvore que cresceu no solo ardente, cinza como o minério de ferro [cinza – *gray* – é usado também para definir escuro e lúgubre], ele possui entalhes em seu comprimento e sinais em suas duas extremidades: quatro triângulos com um ponto para o princípio masculino e dois pontos para o princípio feminino da Natureza, ambos feitos divinos. Um talho para cada ano vivido pelo feiticeiro depois dele ter adquirido o direito de usar o raspador e se tornado capaz de executar os atos de exorcismo que separam violentamente os Elementos... Os feiticeiros peyote parecem realmente ter ganho algo ao término dos três anos de retiro na floresta...

É necessário elucidar que Artaud, conforme descrito por Susan Sontag, é um dos grandes desenhistas de mapas da consciência *in extremis*. Ou seja, seus escritos estão sempre no limiar entre ser e não ser, entre arte e não arte. Em vários sentidos, devemos ler o texto de Artaud com base nas viagens imaginativas frequentes desde a alta cultura do Ocidente até aquelas "outras formas de civilização". Sontag observa que a existência dos Tarahumara em 1936 representava, de uma forma ou de outra, algo do passado, os chamados primitivos conforme discutido aqui. Neste sentido, os escritos de Artaud fariam também parte daquele último refinamento do olhar colonialista, em que a Outra civilização serve

como modelo e estimula a imaginação justamente porque *não é* acessível.

Além de textos como esses, a série de associações discutida aqui permite que, em termos de senso comum, encontremos vários discursos populares específicos relacionando o verbo raspar com o sexo.

Dizer o verbo raspar na República Dominicana, por exemplo, é referir-se diretamente, e da maneira mais vulgar possível, ao ato sexual. O que dizer então, depois de haver chegado naquele país, do fato de apresentar-me, não somente nas ruas, mas também em programas de rádio, como um especialista em instrumentos de raspar? Certamente, o resultado mais imediato foi o de certo constrangimento de todas as partes, seguido, segundos depois, de gargalhadas e piadas. E é justamente nas piadas e brincadeiras que tais conceitos se tornam mais transparentes, ou seja, as noções sobre o fálico e a relação dele com o reco-reco nunca são explícitas.

Estas mensagens aparecem de forma espontânea e, especificamente no Brasil, são embebidas de movimentos físicos determinados que transformam o reco-reco em um instrumento fálico. Em várias regiões do país o nome popular do pênis é *pau*. Ao mesmo tempo, o instrumento geralmente assume uma forma alongada. Daí que, em várias conversas e brincadeiras em bares e ruas, se pode presenciar o ato de pegar o instrumento musical de maneira a simular o alongamento do pênis. Observamos então um fluxo de significados em várias direções – o pau alongado, duro, a força sexual e o movimento de raspar/friccionar, para frente e para trás. Esta transfiguração foi presenciada várias vezes no Brasil pelo uso de reco-recos e *casacos* (instrumentos tradicionais das bandas de congo do Espírito Santo) simulando a genitália masculina. Neste caso, o que permite ao *casaco* servir de objeto perfeito para esta metamorfose é sua forma antropomórfica – um "corpo" sem braços ou pernas e uma cabeça, o que faz com que ele tenha uma semelhança marcante com o órgão sexual masculino.

Figura 34 – *Casaca*, Espírito Santo
Foto do autor

Figura 35 – Penis Real Peter Rosca
Foto da Sensual Import (http://www.sensualimportexport.com.br)

Figura 36 – Detalhe de superfície de um *ganzá*, MT
Foto do autor

Na verdade, qualquer pedaço de pau poderia servir para tal imitação, mas os reco-recos parecem ideais pelo tipo de movimento que usamos para tocá-los – para frente e para trás se o instrumento é seguro na posição horizontal –, pelas rugosidades de sua superfície e pelo ato mesmo de fricção usado em sua execução. Em todos estes casos nota-se que o sentido dado ao instrumento não se baseia em elementos sonoros, mas sim visuais.

Em uma conversa com duas amigas, em março de 2000, a primeira disse que dançar emagrecia. Em seguida a segunda comentou sobre o reco-reco e a primeira complementou dizendo: "reco-reco não emagrece, dependendo pode até engordar", referindo-se à gravidez e ao ato sexual com o qual o instrumento de fricção é diretamente associado. Seria difícil dizer como isto afeta uma *performance* musical e quais seriam os limites destas representações, mas é fácil observar como tais correlações são estabelecidas. Se não fosse assim, as simulações e conversas citadas sequer existiriam. Esse tipo de percepção do raspar dentro da vida cotidiana é evidente, ao menos nos discursos mais populares.

Uma vez, eu submeti um grupo a um simples questionário com perguntas relacionadas ao verbo raspar e mais de dois terços das pessoas estabeleceram uma relação entre raspar e sexo. Neste sentido, temos ainda o caso do músico pernambucano Tavares da Gaita, que sempre confeccionou os mais variados reco-recos inspirado em sonhos que tinha, ou mesmo nas atividades de seu dia-a-dia: em seus sonhos, ele via imagens específicas para os instrumentos que construiria. Grande parte deles então assumiria a forma fálica e/ou faria referência aos corpos feminino e masculino e ao erótico. A história de Tavares serve para demonstrar como as imagens do corpo e da genitália se sobrepõem umas às outras e como o tema existe, de forma frequente, no nosso imaginário.

Figura 37 – Outro modelo do Penis Real Peter Rosca

Foto da Sensual Import (http://www.sensualimportexport.com.br)

Figura 38 – Detalhe da superfície de uma *baje* usada em Cavalo Marinho (PE). Repare a forma espiral.

Foto do autor

Em 31 de outubro de 1993, um artigo de Maurício Stycer, intitulado *Médicos estudam os "tarados de ônibus"*, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, discutia o que é chamado, somente pelo meio científico, é claro, *frotteurismo* no Brasil.

O termo *rub*, em inglês – esfregar em português e *frotter* em francês –, é definido como o ato de submeter uma superfície ou substância à ação de alguma coisa que se move sobre a mesma, para a frente e para trás, com certa pressão e fricção. Evidentemente, a descrição poderia ser aplicada sem ressalvas à maneira pela qual o reco-reco também é tocado. O artigo discutia a reação das mulheres ao comportamento compulsivo de homens que expendem várias horas por dia esfregando seus corpos para obter excitação sexual em lugares públicos. É aquilo que chamamos, popularmente, "encoxar": o sujeito que fica se esfregando em ônibus e trens, geralmente cheios. No entanto, com Nelson Rodrigues a situação é invertida. No filme *A dama do lotação*, dirigido por Neville D'Almeida, uma adaptação de uma história de Nelson, é justamente a mulher, no caso Sônia Braga, que sai à cata de homens em lotações, à cata "daquele reco-reco específico".

Em outro artigo do mesmo jornal (agosto de 1992), escrito pelo mesmo repórter, são discutidas técnicas e posições sexuais criadas de maneira a oferecer maior satisfação às mulheres. Patenteada primeiramente por um sexólogo, a chamada *posição do gato* é reivindicada por um ator de filmes de sexo explícito chamado Oásis Miniti, que diz: "Descobri de forma intuitiva... Percebi que indo um pouco mais para cima, uns cinco centímetros, você raspa no clitóris".

No entanto, são as revistas pornográficas, ao menos um tipo específico destas – as chamadas *Raspadinhas* –, que reutilizam e ampliam o sentido do verbo raspar. Não estamos falando de um raspar que remete somente ao ato ou excitação sexuais, conforme já exposto, mas também a uma determinada estética referente ao órgão sexual feminino, já que a parte externa deste é apresentada, por vezes, sem pelos, ou com os mesmos devidamente aparados, raspados. Estariam eles relacionados, de alguma maneira, à ideia de obstáculo, proteção e certa obscuridade? Parece que sim!

No dia 14 de agosto de 2005, o canal 21 da televisão em São Paulo (programa reapresentado em agosto de 2006) mostrava mais um episódio da série norte-americana *Sex and the City*, na qual

vários conceitos e estereótipos relacionados à sexualidade são evidentes. Neste, um grupo de mulheres nova-iorquinas passeava em Los Angeles. Em uma cena, uma destas mulheres que foi fazer uma depilação observa que tiraram basicamente tudo, todos os pelos de suas partes íntimas! Diz ainda que sentia frio, como se estivesse completamente nua, o que nos remete à noção de proteção dos pelos, de um obstáculo real que deve ser ultrapassado para que se alcance a "essência" da mulher. Tal argumento confirma-se quando ela diz que seu interior estava à mostra.

Ao mesmo tempo, na edição especial da revista *Big Man Internacional* intitulada *As raspadinhas/álbum de ouro* (1992, p.17), uma publicação "especial para colecionadores", encontra-se a frase "*Shaved pussies*: bonitas, charmosas, sofisticadas".

Alguns textos da revista evidenciam o lado positivo de preferir-se a chamada xoxota lisa: "Yasmin curte todos os requintes do prazer raspadinho" e "Cláudia acha que uma xoxota lisa é muito provocante: 'Meu marido vê minha xoxota raspadinha e pega fogo de tanto tesão'" (ibidem). Outra vez o fogo, o tesão e o sexo!

O termo encontrava-se em pleno uso em 2004. No livro *Amor é prosa, sexo é poesia*, Arnaldo Jabor escreve:

> Encontro duas amigas no calçadão do Leblon. – Teu artigo sobre amor deu o maior auê... – me diz uma delas. – Aquele das mulheres raspadinhas também... Aliás, o que você tem contra as mulheres que barbeiam as partes? – questiona a outra. – Nada... – respondo. – acho lindo, mas não consigo deixar de ver ali nas partes dessas moças um bigodinho *sexy*... não consigo evitar... Penso no bigodinho do Hitler, do Sarney... Lembram um sarneyzinho vertical nas modelos nuas... (2004, p.35)

Conforme já demonstrado em algumas imagens, é no mercado de produtos eróticos que encontramos determinados pênis sintéticos que apresentam uma série de rugosidades que remetem aos

dentes do reco-reco. As imagens que seguem apontam o mesmo processo, mas agora remetendo à superfície da *guira* dominicana que, em vez de apresentar uma série de dentes, possui uma série de pontos.

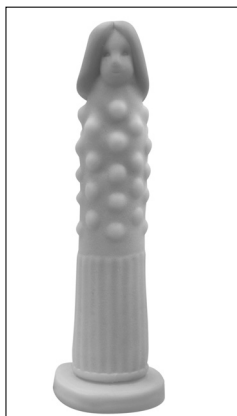



Figura 39 – Penis Real Peter – Monalisa – rugosidades similares aos pontos da *guira* dominicana (ver figura 40)

Foto: Sensual Import (http://www.sensualimportexport.com.br)

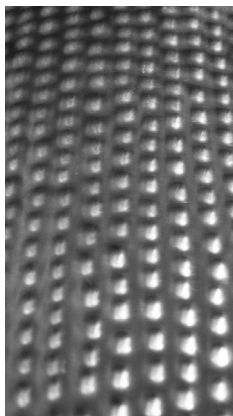



Figura 40 – Pontos da superfície de uma *guira*

Foto do autor

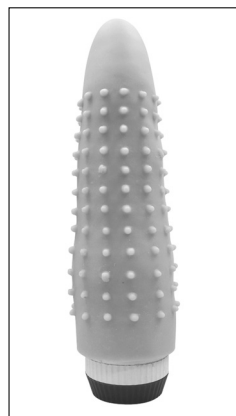



Figura 41 – Estimulador – rugosidades similares aos pontos da *guira* dominicana (ver figura 40)

Foto: Sensual Import (http://www.sensualimportexport.com.br)

Um termo extensivamente usado durante a década de 1970, na verdade o próprio nome do instrumento musical, resume, de forma plena, esta rede de significados. É o uso da palavra *reco* para o corte de cabelo dos soldados ou mesmo para a denominação dos próprios recrutas.

Verdade é que, ao falarmos da superfície do instrumento que é tocado, da vagina que é penetrada, da parte externa dela cujos pelos são devidamente aparados e do próprio cabelo que é cortado, cortado *reco*, estamos tratando, apesar de certas diferenças evidentes e específicas, do "mesmo" desbastar/raspar. Está tudo interligado! Assim, parece que se fecha uma série de relações. No entanto, dependendo

do contexto cultural observado, esta série passa a informar várias outras, interminavelmente. Observamos, por exemplo, que a palavra *raspadinha* também é utilizada para um tipo de refresco gelado, mas deixemos isto de lado. O que nos interessa agora é passar deste jogo com o erótico a jogos e brinquedos mais "oficiais" que também se relacionam, de uma maneira ou de outra, com o reco-reco.

8
Jogos

Há um jogo chamado *raspadinha*: um cartão que possui uma superfície coberta que guarda uma determinada sequência de números. Esta cobertura deve ser raspada com algum objeto para que o número seja revelado. Trata-se do mesmo procedimento usado em outros cartões de prêmios ou telefônicos. O que difere aqui, com relação a este raspar, é a ausência de uma superfície com altos e baixos relevos. Desta vez, são os números mesmos, um a um aparecendo ao fundo – quando não os raspamos e inutilizamos o cartão –, que sugerem a ideia de uma sequência de elementos, antes apresentada na forma "dente após dente".

Figura 42 – Anúncio de jogo de raspar
Foto do autor

Esta sequência é encontrada e recriada diariamente nas ruas. Por exemplo, é fato comum, ao menos entre as crianças, pegar um pedaço de pau ou ferro para raspar, uma após a outra, as barras das grades de muros e portões das casas. Invariavelmente, isso causa irritação na maioria das pessoas, exceto, é claro, nas crianças.

O mesmo procedimento foi observado uma vez em um bar na cidade de Serra, no Espírito Santo, onde algumas pessoas jogavam dominó em uma mesa metálica dessas geralmente usadas em jardins. Este tipo de mesa possui, em sua superfície, um grande círculo formado por uma sequência de pequenas barras de metal e espaços separando as mesmas. Em vez de baterem com uma pedra de dominó sobre a mesa para dizer que "passavam", como é o caso geral, principalmente quando se utilizam mesas de madeira ou metal sem nenhuma parte vazada, os jogadores raspavam a peça sobre a série de barras para informar que não tinham nenhuma pedra para jogar naquele momento.

Observamos processo similar em certas adaptações feitas nas rodas das bicicletas. Trata-se de fixar, no quadro da bicicleta, um objeto que penetra o espaço existente entre cada raio da roda. Com o movimento dela, o objeto funciona como uma espécie de palheta que vai produzindo uma sequência de batidas ao percutir aro por aro. Neste caso a roda traseira é preferida porque recebe, de forma mais direta, o impacto da força dos pés que parte dos pedais e da coroa dentada e é transmitida pela corrente. Pode-se assim ter um controle maior da aceleração deste tipo de reco-reco por meio da aceleração da pedalada.

Mas aqui entramos em outra área, muito específica, aliás, que é o da família das matracas. Elas são uma espécie de "primas" do reco-reco, primas estas que parecem ter uma forma mais mecânica, na qual a superfície reta do primeiro apresenta-se agora circular, o que permite a execução, de maneira contínua, de cada batida. Em outras palavras, as matracas possuem uma coroa dentada que, ao girar, faz bater uma palheta de um dente para o outro sem parar.

As diferentes utilizações deste elemento são também bastante interessantes. Dependendo da velocidade e do aparelho utilizado, este tipo de mecanismo oferece duas possibilidades distintas. Pri-

meiro, a sequência "perpétua" de batidas/choques – o caso da roda da bicicleta. Esta sequência ininterrupta leva ao uso corrente da expressão "fecha essa matraca", ao referirmo-nos àquelas pessoas que não param de falar.

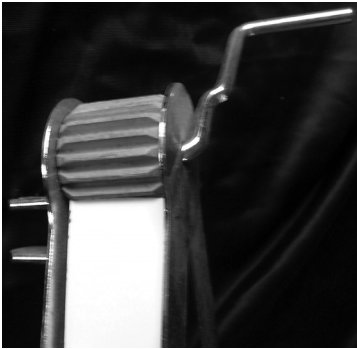



Figura 43 – Matraca – as lâminas raspam sobre os dentes da coroa dentada produzindo grande número de sons ininterruptos. Origem da expressão "fecha essa matraca"
Foto do autor

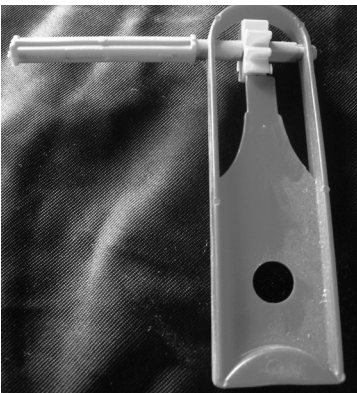



Figura 44 – Matraca de plástico
Foto do autor

O instrumento matraca, além de seu som característico, permite a execução de uma série ininterrupta de batidas e sons. Foi com base justamente nesta qualidade que elas foram utilizadas na simulação de tiros de metralhadoras em alguns combates reais, como aqueles da Revolução de 1932. Neste caso, devido à insuficiência de armas, matracas gigantes foram especialmente construídas para este fim.

Em segundo lugar, oferece a possibilidade de articular cada dente individualmente, o que no reco-reco mesmo é algo não somente antinatural, mas também geralmente indesejável. Este é o

caso, por exemplo, da catraca de cobradores de ônibus e demais transportes coletivos, como os trens. Neste tipo de reco-reco ampliado, "subvertido", cada dente parece estar mais demarcado. No entanto, como dissemos, tudo isto depende da velocidade, bem como do número de partes existentes entre cada dente. Por exemplo, a roleta normalmente vista em parques de diversões, além de enorme, possui uma grande quantidade de dentes, o que torna difícil para o jogador acertar o número desejado.

Há décadas aparatos similares têm sido usados na televisão brasileira. É o caso do apresentador Silvio Santos em seus programas. A roleta toma a forma de um peão, tanto em quadros mais antigos quanto naqueles mais atuais, como o *Roletrando*. O jogo *Roda a roda*, também inspirado no programa homônimo de Silvio Santos, fabricado pela Elka Plásticos e definido por ela como "uma super-roleta de fricção", usa mecanismo similar – um sistema no qual, pelo giro de uma roda, uma palheta fricciona um tipo de coroa dentada. Em certo momento, devido ao atrito, ela para e um ponteiro determina o lugar específico da roda contendo diferentes valores em dinheiro ou as frases "passa a vez" e "perde tudo". Em 2005, apresentadores mais jovens, como Netinho, no programa *Domingo da gente*, faziam uso de jogos similares.

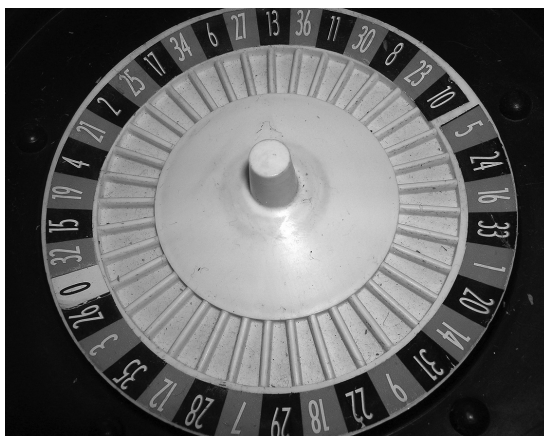



Figura 45 – Exemplo de roleta
Foto do autor

Dependendo da quantidade de dinheiro e prêmios envolvidos a tensão dramática cresce. Ela é inevitável – ou melhor, acima de tudo ela é desejada. Maior drama somente com a chamada roleta-russa, na qual a cabeça espera o tiro a cada som do tambor do revólver que gira contendo, em princípio, uma única bala.

9
Por vias tortuosas

Os tipos de lombadas mais frequentes também fazem referência às duas possibilidades de articulação dos dentes vistas no capítulo anterior. Há o tipo de ondulação que é geralmente usado para avisar e prevenir o motorista com relação a uma curva ou mesmo à aproximação de um trecho urbano. É um tipo constituído por ondulações formando uma sequência de lombadas baixas transversais à pista. É como se fosse um reco-reco ao contrário incrustado no asfalto.

Figura 46 – Sonorizador
Foto do autor

Figura 47 – Sonorizador
Foto do autor

De acordo com a velocidade do veículo uma sonoridade específica é produzida pela passagem dos pneus sobre elas, o que desperta os sentidos do motorista. Ou seja, elas não têm a função de obrigar a parada ou a desaceleração acentuada do veículo, mas sim de avisar

que algo diferente está para surgir na estrada. Por isto são chamadas de sonorizadores ou mesmo de ondulações.

Figura 48 – Placa indicando sonorizador
Foto do autor

De forma geral, a velocidade não permite que os sons produzidos pelas rodas da frente e de trás possam ser ouvidos separadamente. Apesar da distância dos eixos, elas soam como se fossem uma única "raspada".

Há também o tipo de lombada com uma única faixa de elevação, geralmente de proporções bem maiores que a anterior.

Por vezes, esta faixa é formada por uma sequência de "semicírculos", as chamadas tartarugas.

Figura 49 – Placa indicando lombada
Foto do autor

Figura 50 – "Tartarugas"
Foto do autor

A inversão deste sistema também se dá, ou seja, em vez de uma superfície convexa temos um tipo de valeta escavada. Sua função é provocar a queda relativa da roda em um buraco. Seu tamanho, de forma geral, obriga o motorista a diminuir a velocidade, já que, como a lombada, pode ocasionar danos à roda, ao corpo e ao sistema de suspensão do veículo.

Outros dois sons sequenciais podem ser ouvidos com o movimento do veículo em algumas estradas. Primeiro, em determinadas pontes, pode-se sentir a série de separações existentes entre as diferentes partes da pista. São separações que têm a função de compensar a dilatação do asfalto devido a variações de temperatura. Segundo, os sons ouvidos pelo motorista ao passar por uma sequência de determinados elementos na lateral das estradas, como blocos de concreto seguidos um do outro e que servem para separar diferentes pistas e direções. Entre os blocos há um espaço separando-os. A sequência dos dois elementos é percebida auditiva e visualmente pelo motorista, pelos intervalos constantes.

No imaginário em geral, assim como no caso do fálico, a transposição do sonoro para o visual é quase instantânea. Essas sequências de elementos permeiam o nosso dia a dia. Ainda na estrada, temos as árvores ao lado da pista que se alternam com os espaços vazios existentes entre elas, temos os postes de iluminação que passam um após o outro, as faixas de pedestres e as faixas de ultrapassagem no meio da pista. Estas últimas comunicam a possibilidade de sairmos da faixa na qual dirigimos para "invadir", momentaneamente, a outra.

Mas interrompamos aqui esta viagem, puxando o freio de mão deste nosso veículo, sabendo que ele mesmo é um sistema de trava formado por uma barra metálica cheia de dentes. Aonde esta estrada nos leva? Afinal, pensando deste modo (metafórico?) torna-se difícil, se não impossível, deixar de perceber e reconhecer que tais sequências estão sempre presentes e incorporadas, das mais distintas maneiras, em inúmeras coisas, atividades e experiências diárias. É a sequência dos dentes, das pinturas ou escarificações que

marcam os corpos (como aquelas feitas com raspadores de dentes citadas por Darcy Ribeiro no filme *Funeral Bororo*), das casas, das montanhas, das letras, das palavras, dos espaços existentes entre uma coisa e outra, das listras, das barras de identificação de produtos e dos dias que vivemos, um após o outro. Em alguns casos, tentamos demarcar individualmente cada um destes elementos e a distância existente entre eles. Com relação ao último exemplo, temos a divisão do calendário que, por vezes, se apresenta justamente na forma de um reco-reco: um bastão sobre o qual são feitas incisões que correspondem, cada uma delas, a um determinado período de tempo específico: ano, estação etc.

Esta "possibilidade de existência individual" de cada dente é o que, de forma geral, "não importa tanto" no reco-reco. Nele, preocupamo-nos, em princípio, em articular um número específico de dentes em uma única raspada, uma totalidade formada por dezenas de elementos que não devem soar individualmente. Já no bastão de contagem temporal o papel de cada um dos dentes é diferente. A finalidade de sua confecção é outra. No entanto, o princípio e a forma são os mesmos – sobre um determinado objeto, relativamente alongado, são feitas incisões transversais sequenciais. Independentemente do uso e função, parece-me impossível separar esses dois elementos – a individualidade de cada dente e a articulação de uma determinada sequência deles. Eles se completam! Sem a sequência, fica impossível, no caso do reco-reco e da matraca, saltar de um dente ao outro. É o próprio apoio da baqueta ou palheta sobre um dente que a impulsiona para o seguinte e assim por diante.

Assim como é impossível falar de listras sem a sequência de elementos policromáticos, fica impossível referirmo-nos a um determinado dia sem estabelecermos uma relação direta e natural com os dias anteriores e posteriores a ele. Isto também se dá com os meses, os anos, os números, as letras, as palavras, o texto – e textos que levam a outros textos e, outra vez, é o relato magnífico de Artaud que me vem à mente. Aquele momento mágico em que os princípios masculino e feminino são articulados pelo "simples"

bastão macerado dos Tarahumara, bastão este que carrega um número específico de marcas, estrias, cada uma delas demarcando um ano vivido pelo feiticeiro – "o dia-a-dia de uma existência em uma única raspada!" Incrível perceber o difícil caminho trilhado por ele, seus anos de exílio na floresta, até adquirir o direito de segurar o reco-reco e transformar-se em um mestre capaz de realizar os atos de exorcismo que separam, com violência, os Elementos.

Definitivamente, parece impossível que algum anjo possa tocar esta espécie de instrumento. Ele nos remete sempre à margem de tudo, à transgressão, distanciando-nos, de uma forma ou de outra, daquelas estradas construídas para acessarmos tudo o que há de mais convencional, "verdadeiro" e "correto". Ele nos leva justamente por outra, não sei se necessariamente oposta, mas definitivamente *outra* estrada.

Figura 51 – A sequência infinita dos dormentes de uma estrada de ferro
Foto do autor

Esta sequência atordoante de elementos é o tema central de um dos filmes de Alfred Hitchcock, chamado *Spellbound – quando fala o coração*, de 1945. Nele, um menino que brincava acaba ficando

empalado em uma grade e morre. Seu irmão, que estava com ele e presenciou tudo, cresce e sofre de um complexo de culpa devido ao acidente, passando a perceber aquela "grade (listras/riscas)", de maneira obsessiva, em "tudo". Em sua obra notável, *O pano do diabo*, já mencionada e que inspirou o título deste livro, Michel Pastoureau (1993, p.114-5) observa o quanto um

> especialista em listras só pode admirar a virtuosidade com a qual o bom Alfred traduziu em imagens o movimento obsessivo das formas e das figuras listradas: jogos de luz e sombra através de persianas, vistas de grades e barras, marcas em uma pista de esqui, desfile acelerado dos dormentes da estrada de ferro e dos postes de eletricidade, vistos através da janela de um trem correndo em grande velocidade. Vendo este filme, sente-se plenamente como e quanto o universo das listras pode ser um universo inquietante, ensurdecedor, alienante, por causa da repetição das mesmas alternâncias de sequências bicromáticas. Toda listra é um ritmo, até música, e, como toda música, pode, além da harmonia e do prazer, desembocar no ruído, na deflagração e na loucura.

Pastoureau escreveu todo o livro sobre as listras observando como, em geral, elas remetem ao marginal: a prostituta medieval, os palhaços, os presidiários, os bufões do renascimento, os traidores nas Escrituras, o marinheiro (o grau mais baixo em sua hierarquia), as zebras (denominação dada tanto aos marinheiros franceses que não saíram das escolas navais, mas da tropa, quanto aos resultados inesperados expressos pela expressão "deu zebra", por exemplo, em partidas de futebol no Brasil), o manto listrado dos carmelitas que, em Paris, foram "ofendidos, ridicularizados, apelidados de 'frades barrados', expressão esta particularmente pejorativa, pois a palavra *barres* designa, em francês arcaico, não só as listras, como também as diferentes marcas da bastardia" (ibidem, p.20). São as mesmas barras das prisões, das grades. É o mesmo sentido da expressão "barrados no baile".

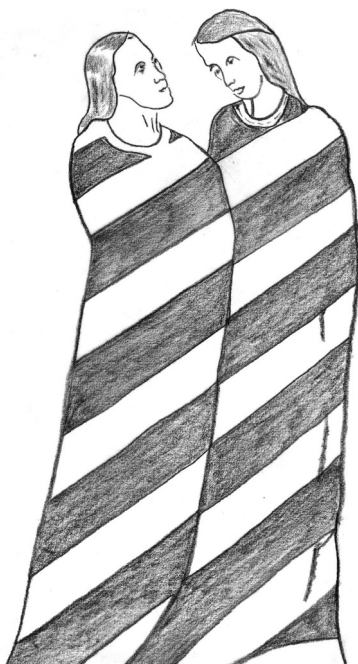



Figura 52 – Moças destinadas à prostituição

Arte do autor. Adaptada da ilustração *Três moças destinadas à prostituição salvas por São Nicolau* (pintura mural, norte da itália, c. 1340) do livro *O Pano do Diabo* de Michel Pastoreau (Jorge Zahar Editor, p.26)

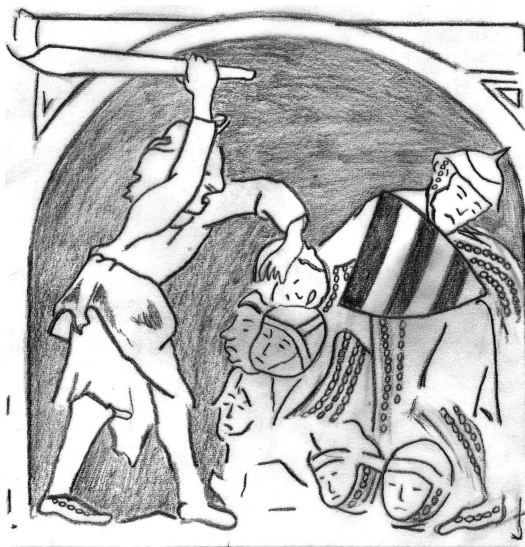



Figura 53 – Listras ímpias: armas pejorativas atribuídas aos inimigos de Israel

Arte do autor. Adaptada da ilustração *Listras ímpias: armas pejorativas atribuídas aos inimigos de Israel* (Miniatura de um manuscrito, Constança, c. 1320) do livro *O Pano do Diabo* de Michel Pastoreau (Jorge Zahar Editor, p.30)

Figura 54 – Listras animais: zebra

Arte do autor. Adaptada da ilustração *Listras animais – a zebra*, do livro *O Pano do Diabo* de Michel Pastoreau (Jorge Zahar Editor, p.64)

Barras, listras, faixas de pedestres, lombadas, passagens de nível e faixas de isolamento de trânsito com listras! Como observa Pastoureau, todas funcionando como obstáculos, em todos os lugares onde é obrigatório parar. Sim, infinitas sequências de linhas, espaços, listras e sulcos. O reco-reco, neste sentido, "senhor destas infinitas sequências de altos e baixos", é o instrumento mesmo de tal atrito e fricção, tanto no sentido literal quanto no figurado. Ele é o "senhor" dos obstáculos e da necessidade do esforço. É algo que até certo ponto não flui; segura, oferece resistência, amarra e trava, daí muito da dificuldade de tocá-lo. É um território marcado e definido de maneiras específicas, nunca facilmente reconhecido ou identificado pela maioria, mas que existe e é vivido, das mais distintas maneiras, metafóricas ou não, no cotidiano de todos. Um código raramente desvendado, uma sequência de estrias que, como no caso dos Tarahumara, determina a passagem do tempo, demandando muito deste para que possa ser realmente experimentada. Na verdade, depois de tudo, parece-me que só pode ser compreendida parcialmente. Afinal, o contrário seria negar sua própria essência, sua inerência – sua eterna *quasitude*.

10
Nuvens de insetos

Neste capítulo comentarei um pouco sobre os insetos, já que raspar é um dos processos de comunicação mais importantes entre eles.

É aqui que temos o nosso primeiro cruzamento entre a zoologia e a musicologia. Daniel Otte, por exemplo, em seu artigo *Evolution of Cricket Song* (1992), simplesmente diz que os grilos foram os primeiros músicos do planeta!? Bom, isto tudo nos trará inúmeros problemas mais adiante, mas por hora concentremo-nos no mundo dos insetos, um mundo no qual se raspa de tudo porque, com o passar do tempo, praticamente todas as partes externas de seus corpos que pudessem estar sujeitas a alguma fricção acabaram dando origem a algum órgão de estridulação, ou seja, de raspar. Pelo menos é isto que afirma Haskell em seu livro intitulado *Insect Sounds* (1975). Ou seja, eles raspam um fêmur contra uma asa, uma asa contra a outra, a tíbia contra o abdômen, a tíbia contra uma asa e assim por diante.

Em geral, o que acontece é o seguinte: em uma parte do corpo do inseto cresce uma espécie de lima que deve ser raspada com outra parte – o chamado raspador. Pronto! Essas limas, verdadeiros reco-recos (nome este que, com o perdão dos entomólogos, será usado aqui), são bastante diferentes quanto ao tamanho e os tipos de dente e também quanto aos espaçamentos existentes entre eles.

Figura 55 – Esperança
Foto: Francisco Melo

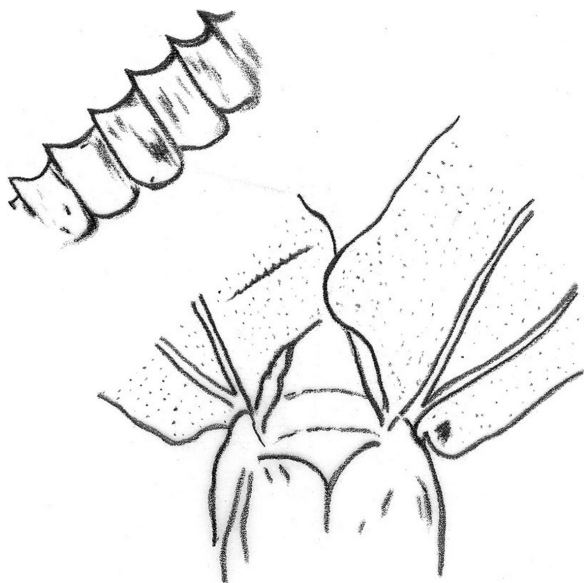



Figura 56 – Lima de uma asa de esperança. Imagem inferior: observe a lima utilizada para ser raspada (asa do lado esquerdo) com a palheta (parte curva da asa direita). Imagem superior à esquerda: detalhe da série de dentes.
Arte do autor. Adaptada da figura 26-15 do livro de Storer, T. I.; Usinger, R. L., *Zoologia Geral*. 4ª Ed. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1978 p.485.

Geralmente, cada um dos sons produzidos pelo impacto de um dente no outro contém complexas frequências. Haskell observa que em alguns destes mecanismos de raspar elas também dependem da velocidade com a qual o raspador (a baqueta ou palheta) é raspado contra o tal reco-reco. Além disso, existe uma enorme variedade destes instrumentos nos corpos de muitos insetos. Por isso mesmo, Thomas Walker e Thelma Carlysle chegaram a examinar 24 espécies de grilos tentando determinar se as diferenças marcantes das limas (os nossos reco-recos) implicavam determinadas diferenças acústicas. Ou seja, eles tentaram ver a relação entre uma estrutura particular de dentes e o canto produzido pelos insetos.

Com relação aos grilos machos estudados por eles, os cantos são produzidos por asas frontais especializadas que, quando elevadas, são raspadas uma contra a outra. Enquanto os sons são produzidos durante cada movimento de fechamento das asas os movimentos de abertura são silenciosos. No entanto, as diferenças dramáticas entre um reco-reco e outro nos insetos não necessariamente resultam em diferenças com relação aos cantos. Também pode acontecer que espécies com reco-recos bastante similares apresentem cantos bem distintos.

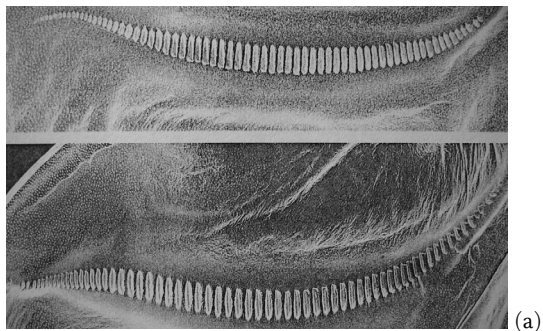
As diferenças na estrutura dos dentes também podem ser grandes. Por exemplo, alguns são finos e pontiagudos e outros são bastante grossos; alguns apresentam uma série de cortes longitudinais e outros não. As partes superiores dos dentes do reco-reco também variam bastante, podendo ser convexas, mais retas ou até côncavas.

(a)

Foto de Rentz, D. C. F. *A monograph of the Tettigoniidae of Austrália*. Vol. 2, Csiro, Austrália, 1993, p. 229

(b)

Foto ibidem, p.199.

(c)

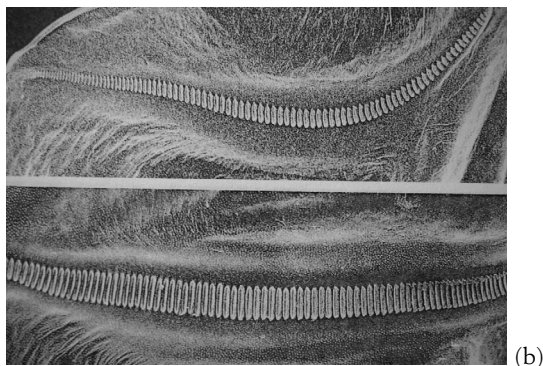
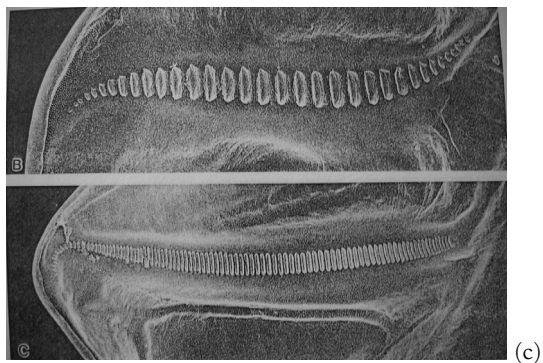



Figura 57 – Imagens mostrando em detalhes algumas fileiras de dentes para estridulação. Do livro de Rentz, sobre determinadas espécies de gafanhotos.
Foto ibidem, p.211.

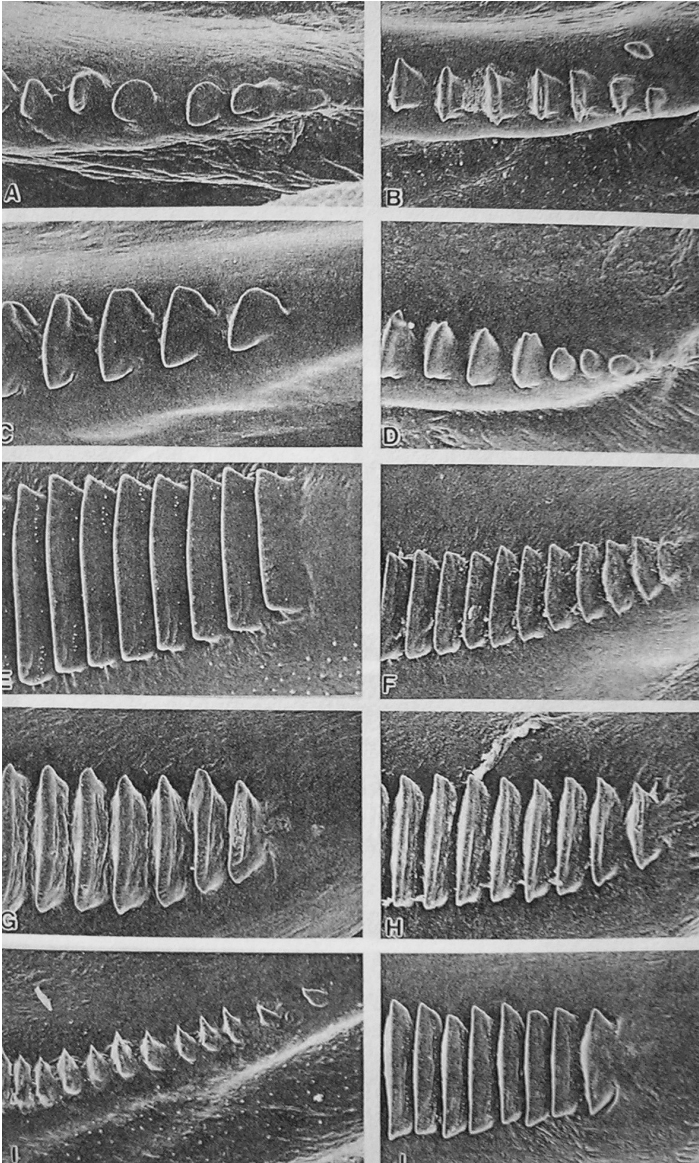



Figura 58 – Dentes proximais das limas de algumas espécies de gafanhotos. Do livro de Rentz.

Foto de Rentz, D. C.F. A monograph of the Tettigoniidae of Austrália. Vol. 2, Csiro, Austrália, 1993, p.160

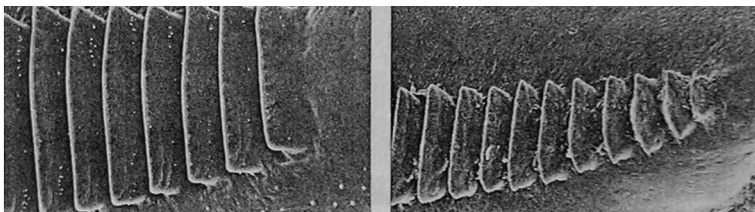



Figura 59 – Dentes em detalhe
Foto de Rentz, D. C.F. A monograph of the Tettigoniidae of Austrália. Vol. 2, Csiro, Austrália, 1993, p.160

A maioria dos *cantos de corte* ou de agressividade dos grilos machos é bastante diferente dos *cantos de chamada* – aqueles que servem para anunciar a presença do inseto. É possível que algumas características do reco-reco dos insetos possam servir à produção dos diferentes tipos de canto. Por exemplo, grilos que produzem cantos longos ou intensos devem apresentar dentes mais duros e fortes e uma estrutura mais sólida, e grilos que produzem muito calor durante a fricção devem apresentar uma estrutura que ajude na dissipação dele ou no aumento de ventilação. O número e a intensidade dos dentes do reco-reco são fatores que devem influenciar a acústica também. Por exemplo, o número de dentes analisados por Walker e Carlysle variava entre 16 e 485 de um inseto para outro. No entanto, ao menos em alguns grilos, menos da metade da superfície a ser raspada é usada durante os cantos – algo parecido com o que acontece em alguns instrumentos musicais também. Raramente utilizamos toda a superfície de um reco-reco para tocar. Outro elemento importante aqui é que algumas espécies também manipulam aspectos do ambiente de maneira a amplificar os sons produzidos, assim como no reco-reco que, geralmente, possui algum tipo de caixa de ressonância para o mesmo fim.

A frequência e a duração do pulso da raspada relacionam-se com o número e o espaçamento entre os dentes do reco-reco e a distância e a velocidade da "baqueta" ou palheta, o raspador em si. Koch e Elliot dizem que a velocidade do plectro (nossa baqueta) é diretamente proporcional à distância e ao espaçamento entre os

dentes que, por sua vez, também variam bastante quando consideramos a área total da superfície estriada.

Falando sobre uma espécie em particular, a *Gryllus campestris*, eles observam que é importante que o canto de chamada seja bastante forte e alto e também regular, porque uma de suas funções é a atração das fêmeas. No entanto, muita energia é utilizada para a produção desses sons. Cada asa anterior deste grilo contém uma área de forma triangular, chamada harpa, que consiste em uma fina e rígida membrana que é sustentada por várias veias mais grossas. As harpas são excitadas pelo raspar do plectro da asa frontal esquerda no reco-reco existente na asa direita. Os impactos repetidos do plectro contra a superfície estriada provocam a vibração das harpas em determinada frequência.

Interessante observar que esses autores fazem analogias entre este mecanismo e alguns instrumentos musicais, como as matracas infantis e os instrumentos cuja característica principal são justamente os impactos repetidos de um plectro (neste caso a baqueta) sobre uma linha de dentes. Ou seja, o nosso reco-reco!

Fiquei particularmente surpreso ao encontrar estes textos, assim como aqueles referentes à paleontologia e coisas da Idade da Pedra, porque eles faziam justamente o caminho contrário ao que eu havia percorrido. De uma maneira ou de outra, ao traçar paralelos entre minhas "viagens" e loucuras com relação ao instrumento, eu parecia querer legitimá-los cientificamente. Por isto também havia ficado impressionado com o filme de Hitchcock, que parecia resumir minha própria experiência de vida nesse sentido. Agora esses textos, escritos por estudiosos (departamentos de artes e música raramente são vistos com seriedade dentro do sistema acadêmico das universidades), tomavam justamente o reco-reco como exemplo daquilo que eles discutiam em seus artigos científicos: os mecanismos usados nos insetos que se assemelham ao instrumento.

Outra analogia possível é aquela com instrumentos musicais como os da família do violino. Outra vez o encontro entre o reco-reco e o violino, mas agora em um trabalho sobre insetos!

Os autores também dizem que é durante cada movimento de fechamento da asa que o plectro raspa sobre a superfície do "reco-reco" para que o som seja produzido. Isto porque existe um maior controle do movimento de fechamento que do movimento de abertura. A velocidade acelera gradualmente a cada movimento de fechamento, sempre alcançando o mesmo limite, apesar do aumento de tensão muscular durante a última parte de cada som produzido. Este aumento de velocidade constante e sistemático pode também causar um aumento da frequência sonora, um efeito do tipo *glissando*, um deslizar de uma nota a outra que já foi observado em outro inseto, mas não nos grilos estudados por esses autores. Além disso, as experiências deles mostram que mesmo tirando as membranas – as harpas – das asas dos insetos analisados um grilo macho continua raspando. No entanto, muito menos som é radiado.

Outra questão analisada: como o grilo faz para gerar sons graves de tão pura frequência? Nesse exemplo específico, alguns experimentos indicam uma correspondência entre o número de oscilações sonoras e o número de dentes existentes no reco-reco.

Um caso interessante é analisado pelos brasileiros Francisco Mello e Júlio César dos Reis. Ao descobrirem uma nova espécie de grilo brasileiro eles observaram que ele apresentava uma combinação impressionante entre o raspar das asas e as batidas das pernas anteriores (mais especificamente os três últimos segmentos delas – os chamados tarsos) sobre a vegetação (o substrato – local sobre o qual o inseto estava pousado) durante o processo de atração da fêmea. De cara, batizaram a nova espécie de *Vanzoliniella sambophila*, em homenagem ao grande sambista Paulo Vanzolini, quando ele deixou a diretoria do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo. Este grilo sambista possui um "reco-reco" de 42 dentes e o tal flerte pode demorar horas se a fêmea não demonstrar nenhum interesse em copular. E o *Vanzoliniella* demonstra com virtuosidade uma sequência de raspadas sempre antes de uma determinada sequência de percussão com as pernas. Um verdadeiro sambista!

Wolf e Helversen observam a falta de resposta de um determinado neurônio do gafanhoto macho *Chorthippus biguttulus* quando

este raspa. Por incrível que pareça este sistema de "desligar", no qual o nosso gafanhoto em questão dá uma verdadeira apagada, pode, na verdade, ter a função de justamente protegê-lo da forte intensidade do seu próprio canto. O órgão auditivo dele está localizado no primeiro segmento abdominal, vizinho ao aparato estridulador, ou seja, o próprio reco-reco. Uma veia modificada da asa anterior é raspada por uma crista de dentes existente na parte interior do fêmur posterior. Justamente porque o aparelho de produção sonora é tão próximo ao órgão auditivo, sua própria música provoca um intenso estímulo auditivo nele. Mas como o gafanhoto consegue aguentar tamanha intensidade? E poderia ele ouvir outros sons ao seu redor durante tal "raspação"? Os autores observaram então que, em algum ponto do processo de transmissão da membrana do tímpano para o referido neurônio, a informação de que a estridulação está acontecendo provoca a perda de resposta com relação à audição. No entanto, ao retirarem as asas do referido gafanhoto, os autores também notaram que não existia nenhuma resposta do neurônio. Concluíram assim (para tristeza ou mesmo alegria deste outro autor reco-requista que vos escreve) que não é o som produzido pelo raspar que faz com que o tal neurônio "pife". Para ir além os cientistas também tiraram as pernas do pobre gafanhoto, para mostrar que o neurônio não era completamente desligado durante a estridulação... Bom... o que será que sobrou do nosso pobre gafanhoto?

Assim, por causa do som de raspar e sua intensidade, a capacidade do gafanhoto em receber informações sonoras devido à saturação dos receptores do tímpano é, de alguma forma, afetada. A única informação transmitida é que um som ou canto bastante forte está acontecendo. No entanto, para seguir nossas observações sobre o lado feminino da coisa, é aqui que tudo se complica ainda mais para o nosso gafanhoto. E ele paga um preço bem alto em toda esta história de flerte, porque é justamente após raspar, quando ele está ainda atordoado com seu próprio som, que a fêmea, que está prontinha para "namorar", responde ao canto dele. O problema é que ele, a essa altura, talvez não possa se dar conta de nada disto. Para piorar, a resposta da fêmea não chega a ser nada forte quando comparada

aos "gritos" dele. E esta é outra hora crucial para o nosso gafanhoto, porque ele também está insensível aos sons de eventuais predadores cuja atenção foi atraída pelo seu raspa-raspa. Ou seja, uma namoradinha bem perigosa essa!

Falemos agora de um tipo de reco-reco existente na genitália da *Syntonarcha iriastis* – uma mariposa australiana macho. Isto mesmo, a própria genitália. Ela produz ultra-sons enquanto suas asas e determinados escleritos (placas do revestimento dos artrópodes) estão abertos de forma a expor sua genitália. Esta exposição, aparentemente, aciona o mecanismo de produção sonora. A genitália masculina e oito esternites abdominais – partes ventrais de cada anel do corpo – modificam-se bastante, a ponto de incluir um reco-reco e um raspador, bem como possíveis áreas de ressonância. Este tipo de aparato, comum a outros machos de outras espécies de mariposa, assim como a outros artrópodes, raramente é usado para a produção sonora nas chamadas lepidópteros adultos (mariposas e borboletas).

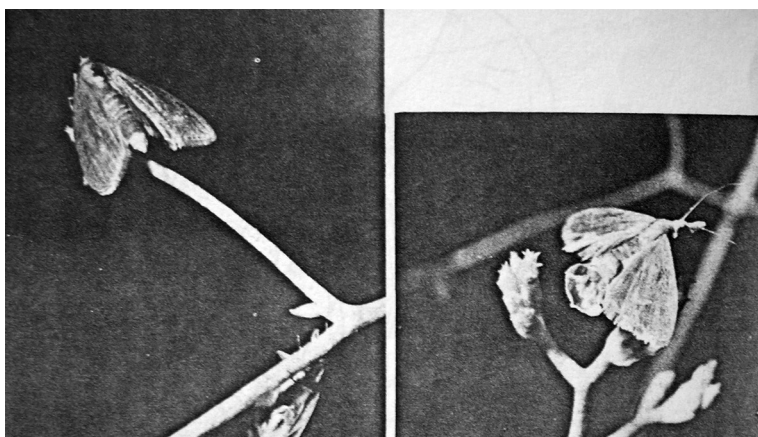



Figura 60 – A mariposa *Syntonarcha iriastis*

Foto de Gwynne Darryl, *Ultrasound production by genital stridulation in Syntonarcha iriastis (Lepidóptera: Pyralidae): long-distance signallying by male moths?*

Darryl T. Gwynne. Department of Zoology, University of Western Austrália, Nedlands, Western Austrália 6009; E. D. Edwards. Division of Enthomology, CSIRO, P.O. Box 1700, Canberra, ACT, Austrália 2601, p.366

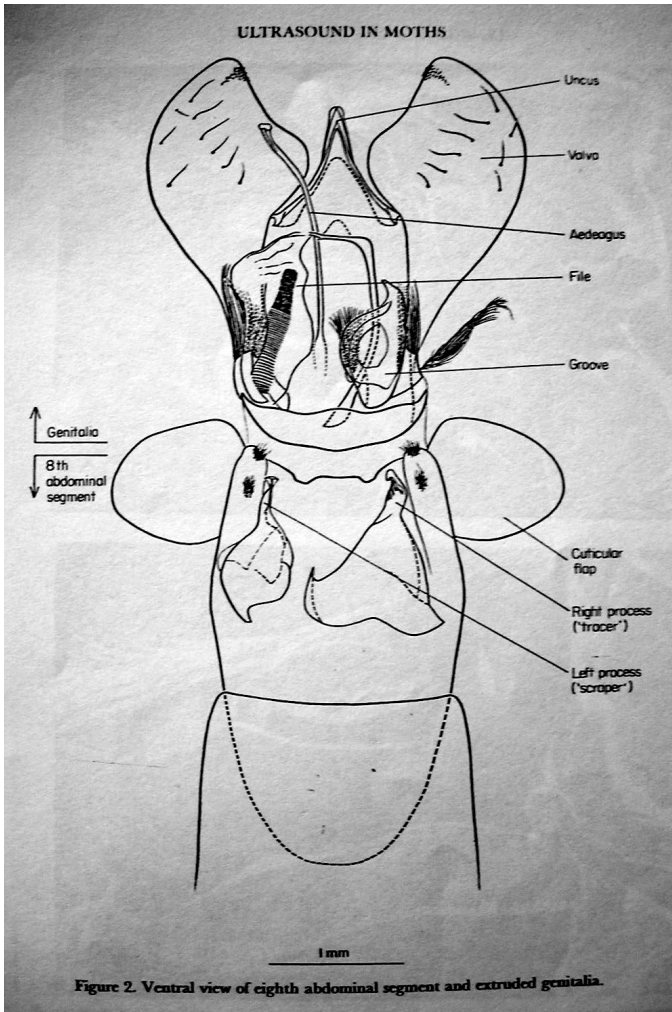



Figura 61 – Desenho da genitália da mariposa. Do lado esquerdo vê-se a lima *(file)* e o raspador *(scraper)*

Ilustração de Gwynne Darryl, *Ultrasound production by genital stridulation in Syntonarcha iriastis (Lepidóptera: Pyralidae): long-distance signallying by male moths?*

Darryl T. Gwynne. Department of Zoology, University of Western Austrália, Nedlands, Western Austrália 6009; E. D. Edwards. Division of Enthomology, CSIRO, P.O. Box 1700, Canberra, ACT, Austrália 2601, Zoological Journal of the Linnean Society (1986), 88:p.367.

Figura 62 – Vista geral do aparato utilizado na estridulação da mariposa estudada por Gwynne e Edwards.
Foto de Gwynne Darryl (arquivo pessoal)

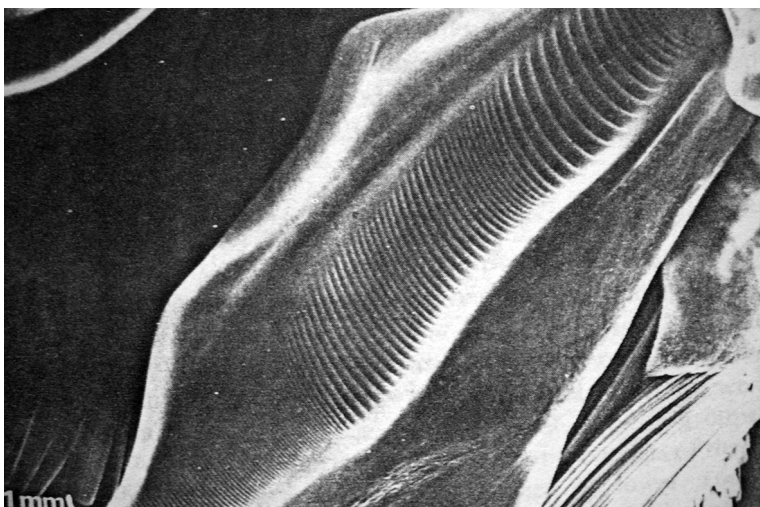



Figura 63 – Vista ventral da lima. Note as três regiões distintas com dentes de diferentes tamanhos.
Foto de Gwynne Darryl (1986)

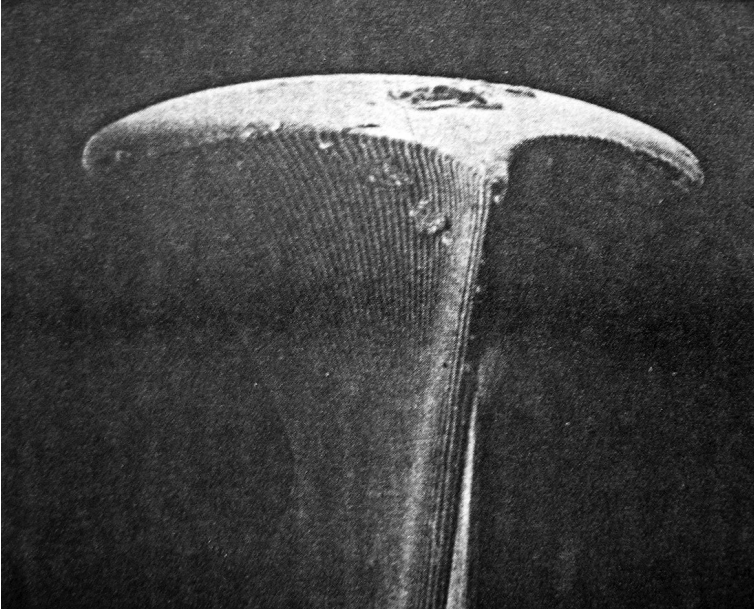



Figura 64 – O suposto raspador (ou a suposta baqueta).
Foto de Gwynne Darry (idem)

Duas funções básicas são sugeridas com relação ao comportamento acústico das mariposas: ecolocação, como nos morcegos, para propósitos de defesa de predadores e atração de companheiras à longa distância, como sugerem os autores. Eles também dizem que não existem provas de que os sons da *S. iriastis* realmente atraiam as fêmeas. No entanto, o fato de o canto da *A. grisella* atraí-las, especialmente as "virgens", parece indicar que existe uma função similar com relação à *S. iriastis*.

Os autores Darryl e Edwards também não estão completamente certos de que o som seja realmente produzido pelo tal reco-reco, mas também dizem ser difícil negar isto devido à exposição da genitália, às mudanças apresentadas por ela e pelas esternites, e o fato de as fêmeas não apresentarem uma estrutura com reco-reco e raspador.

No caso do macho, o reco-reco apresenta três zonas distintas, caracterizadas por diferentes intervalos entre os dentes. Estes, por sua vez, seriam responsáveis pela produção de diferentes frequências produzidas no canto, algo também comum ao tipo de gafanhoto chamado *Metrioptera sphagnorum*, no qual o movimento do raspador sobre áreas apresentando dentes de diferentes tamanhos no reco-reco resulta em duas frequências distintas no canto. Neste sentido, os autores afirmam que o contato do raspador com as diferentes regiões do reco-reco envolve um controle bastante acurado de movimentos e tempo. No entanto, grande parte dos estudos relativos aos gafanhotos sugere que a habilidade de discriminar alturas específicas (notas, frequências) é menos importante para estes insetos do que a habilidade de discriminar modulações temporais do som.

Otte faz uma interessante observação também. Ele diz que nos machos da maior parte das espécies de *Acridinae* (uma das sete famílias de gafanhotos norte-americanos) o sinal mais agressivo é também uma estridulação, por exemplo, quando um macho é tocado por outro macho. Na verdade, a estridulação chamada agressiva é similar ou deriva do canto de chamada normal. No entanto, de espécie para espécie, há muitas diferenças de estridulação. Por exemplo, em algumas delas as batidas individuais do fêmur são bastante constantes, mas o número delas e a proporção de suas velocidades são bastante variáveis. Em alguns dos insetos analisados por Theiss, Prager e Streng – tipos de percevejos que raspam embaixo da água – observa-se que mesmo quando duas pernas se movem em sincronia a produção sonora é, na verdade, feita somente por uma delas, para que não haja superposição de pulsos. Nesse sentido, o movimento para baixo da perna é mais lento que o movimento para cima, e é somente no primeiro, como no caso de vários outros insetos já citados, que o som é produzido. Outro fator importante é que o processo de estridulação é relacionado a diferentes níveis de temperatura.

Assim como Francisco Mello, Haskell observa como um determinado tipo de besouro bate a parte inferior de sua cabeça sobre o substrato. Falando das *Orthopteras* – as nossas baratas e gafanho-

tos – ele observa como Kevan acabou listando pelo menos 24 tipos de mecanismos de estridulação nestes insetos. Alguns deles produzem sons pela fricção de determinadas partes da cabeça, como as antenas e as mandíbulas. Em outros casos, alguns segmentos abdominais do inseto possuem uma sequência enfileirada de pequenas áreas elevadas que é raspada por outras áreas do mesmo tipo, existentes na face interior do fêmur posterior.

O livro de Haskell apresenta uma série de desenhos demonstrando os diferentes mecanismos de raspar. Nos chamados grilos verdadeiros (*Grylloidea*) o aparato de raspar aparece em ambas as asas frontais, cada uma delas possuindo tanto uma lima quanto um raspador. A estridulação acontece pelo raspar das duas asas juntas. Há também o método tíbio/abdominal, encontrado em alguns gêneros. Neste caso, certas partes da tíbia são raspadas contra o "reco-reco" localizado no abdômen.

Alguns insetos subaquáticos também podem produzir sons raspando o lado interior do fêmur posterior contra uma linha de elevações localizada no lado do abdômen. Já o escorpião de água chamado *Ranatra quadridentata* raspa uma área irregular localizada no lado da cabeça. Outros machos, como o *Sigara striata* e o *Corixa punctata* raspam contra uma ponta bem aguda na cabeça, entre a antena e o lábio.

É incrível perceber tamanha diversidade de mecanismos de estridulação nos besouros (*coleopteros*)! Em alguns deles o aparato aparece no topo da cabeça, em outros gêneros, na base dela, não em cima. Outro mecanismo que ocorre na cabeça é o aparato mandibular-maxilar encontrado na larva do besouro chamado *Scarabidae*. Há muitos órgãos de estridulação envolvendo partes do tórax também. Em alguns casos, tanto o reco-reco quanto o raspador se localizam no próprio tórax; em outros, no tórax e outras partes do corpo – pernas, abdômen etc. No *Cacicus americanus* a superfície "dentada" da asa anterior é curvada. No *Blethisa multipunctata* macho o abdômen possui uma série de elevações bem curtas situadas em cada lado do último segmento dorsal. Elas são raspadas por uma área estriada na base da borda da asa anterior.

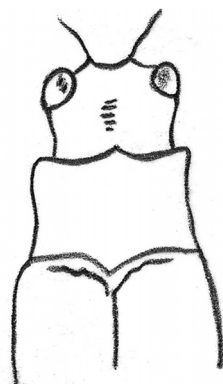



Figura 65 – Diferentes partes dos corpos de besouros dotados de "reco-recos" e raspadores: o topo da cabeça

Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro de Haskell, *Insect Sounds,* London: H. F. & G. Witherby, 1975, p.43.

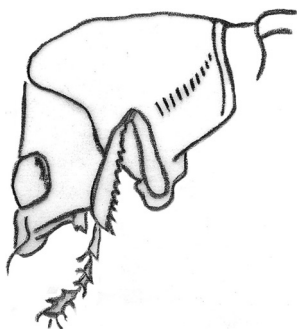



Figura 66 – A parte posterior do tórax e a parte interna do fêmur frontal.

Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro "Insect Sounds" de Halkell. (H.F. & G. Witherby Ltd.), p.43.

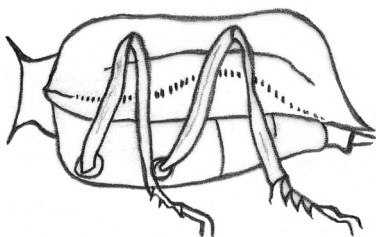



Figura 67 – A superfície curva estriada do abdômen raspada por fêmur posterior.

Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro "Insect Sounds" de Halkell. (H.F. & G. Witherby Ltd.), p. 43

Um tipo de mecanismo bastante interessante é descrito por Schiödte no livro de Haskell. Trata-se de uma larva. Isso mesmo, uma larva! O mecanismo encontra-se nas pernas e consiste em uma série de elevações localizada nas coxas das pernas do meio. Elas são raspadas por raspadores localizados nos trocânteres das pernas posteriores

(o trocânter é um curto segmento entre a coxa e o fêmur). Este tipo de aparato apresenta-se bem desenvolvido na larva do *Passalidae*, no qual as pernas posteriores são modificadas de forma a não funcionar mais como meios de locomoção, mas apenas como raspadores.

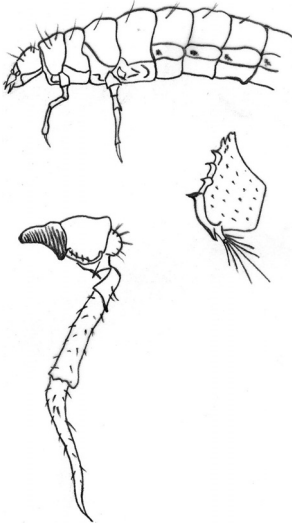



Figura 68 – Larva *Passalus cornutus*. Acima: larva adulta; abaixo à direita: superfície interna da perna do meio, mostrando área do "reco-reco"; abaixo à esquerda: perna posterior modificada que atua como raspador; .

Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro de Haskell, *Insect Sounds,* London: H. F. & G. Witherby, 1975, p.45.

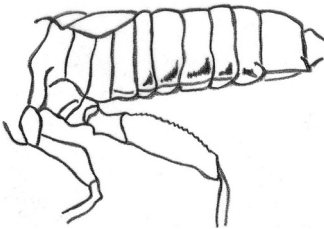



Figura 69 – Última fase larva da *Epiophlebia superstes*, mostrando trechos de estridulação nos segmentos abdominais 3-7 e o lado interno dentado do fêmur posterior.

Fonte: ibidem.

Em pelo menos oito famílias dos lepidópteros encontramos o mecanismo no qual determinadas partes de diferentes segmentos abdominais são raspadas. Este mecanismo consiste basicamente em elevações transversas localizadas na borda anterior de um segmento. Elas são raspadas por outras elevações encontradas na borda posterior do segmento que a antecede. Por meio da contração do abdômen as duas partes são raspadas juntas.

Encontramos também mecanismos de raspar em alguns casulos de seda de larvas. Às vezes, o casulo possui uma série de elevações em suas paredes internas, localizadas sobre o décimo segmento abdominal da pupa (forma intermediária entre a larva e a forma adulta). Ao mesmo tempo, em sua parte dorsal existe uma linha de curtas elevações transversais. Assim, ao torcer-se ou movimentar--se, a pupa raspa um grupo de elevações contra o outro.

Outros tipos de sons produzidos por larvas são aqueles da espécie *Epiophlebia supertes*, que possui uma série de áreas de estridulação nas laterais dos seus segmentos abdominais. Elas são raspadas por outras elevações que se encontram na parte interna do fêmur posterior. Este som é produzido quando a larva é incomodada. Mais um exemplo, entre tantos, da relação do raspar com o incômodo e a agressividade, como já vimos em alguns casos de irritação de um macho em relação a outro.

Em muitas borboletas também encontramos mecanismos de raspar. Várias borboletas e mariposas possuem algumas veias levantadas tanto nas asas anteriores quanto nas posteriores. Pelos movimentos de abrir das asas essas veias são raspadas. Em outros mecanismos o mesmo acontece com as pernas e as asas. Algumas vezes, a asa posterior é raspada pela perna posterior; outras, uma asa posterior com uma veia modificada é raspada por um raspador localizado na perna do meio. Ainda em outros casos uma veia da asa anterior é raspada por um raspador da perna posterior.

Visto tudo que foi falado até agora sobre o reco-reco, é incrível perceber como estes elementos permeiam tantas faces da vida, tanto dele quanto das pessoas e dos insetos! É um sistema de correlações que se repete em vários níveis.

Por fim, seria interessante perguntar, assim como fez José Mateus na revisão deste livro, se o fato de precisamente os insetos (seres inferiores?) rasparem nas mais variadas formas não encontra eco no preconceito mencionado em outras partes do texto? Seria apenas uma coincidência? Parece que não, pois além de tudo o que foi discutido neste capítulo, o próprio termo *estridular*, usado nos trabalhos científicos, também significa a produção de sons ásperos, gritantes, chiantes, penetrantes, estridentes e incomodativos...

11
Eternos primitivos marginais

Neste capítulo discuto como as noções de *quasitude* e marginalidade já apresentadas são utilizadas como características fundamentais na construção de textos, livros e narrativas que falam do chamado homem primitivo, bem como da própria história da música e suas remotas origens.

Como o ser humano geralmente apresenta uma enorme necessidade de encontrar o primordial, aquilo de onde ele veio, comecei a notar que esses textos acabavam por localizá-lo sempre em territórios distantes, em povos exóticos, em tempos remotos que, como se disse a respeito de Artaud, são geralmente colocados em oposição à chamada civilização e modernidade.

É a professora e escritora Marianna Torgovnick (1990, p.21) que mostra uma clara relação entre os chamados primitivos "clássicos" e os povos subdesenvolvidos ou em desenvolvimento:

> ... selvagem, tribal, terceiro mundo, subdesenvolvido, em desenvolvimento, arcaico, tradicional, exótico, "o registro antropológico", o não ocidental e o "Outro"... Todos tomam o Ocidente como a norma, definindo o resto como inferior, diferente, desviado, subordinado e subordinável.

É justamente a partir desse ponto que, dentro destas histórias, o reco-reco começa a servir como ponte a esse mundo do passado, bem como a certa marginalidade inerente a ele. Ao mesmo tempo, a ele será atribuída também uma primitividade eterna, que servirá

justamente para legitimar tais textos e histórias nos quais somos levados a acreditar.

De uma forma ou de outra, acredito que os elementos formativos que estabelecem os instrumentos de percussão como os mais primitivos e atrasados permanecem hoje, do mesmo modo que a oposição binária entre natureza e cultura já estabelecida na filosofia clássica e reiterada por significativas escolas da antropologia nos séculos XIX e XX. Obviamente, a percussão localiza-se na primeira categoria, não importa o quanto pareça "desenvolvida". Esta oposição, encoberta por hipocrisia enfadonha como aquela sustentada nos festivais de música (como o de Campos do Jordão) e nas orquestras sinfônicas, nunca parece violenta, mas sempre o é. Basta ver os comentários e a condição de condescendência com relação à percussão e àqueles que a tocam.

Charles Wood, em seu artigo intitulado *The True (?) Nature of Percussion* fala de como o "mundo ordinário" (atos da vida cotidiana e movimentos físicos relacionados ao uso de objetos funcionais) opera no sentido de delimitar o *status* ocupado pelos percussionistas. Wood fala sobre a "natureza primitiva" daquilo que os percussionistas, neste caso eruditos, fazem, e de como o ato de tocar em panelas, vasos etc., coloca a percussão em uma posição desigual em relação aos instrumentos "verdadeiros", aqueles que executam o trabalho "real" – a parte harmônico-melódica.

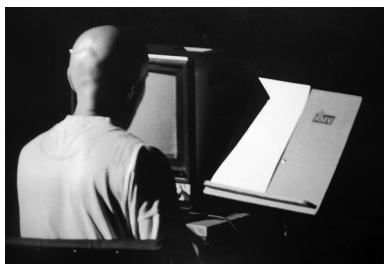



Figura 70 – Músico executando a obra *Pororocando* de Luiz Balieiro

Foto: Luiz Balieiro

Como já vimos, a seção de percussão é normalmente chamada de cozinha. Quais seriam as implicações desta denominação? Qual seria a relação que se estabelece entre a cozinha original e a cozinha de um conjunto musical? Como também já disse, em geral *não* é de igualdade com relação a outros músicos e instrumentos.

Eu falava dos elementos formativos que fazem da percussão algo sempre primitivo. Quais seriam então os conceitos que sustentam toda esta estrutura de preconceito? São dois: o primeiro é justamente o conceito da generalização em relação ao "primitivo", que esteve sempre relacionado à ideia de origem, pureza e naturalidade. É aqui que Torgovnick demonstra como as chamadas sociedades primitivas são concebidas como se estivessem fora de um tempo linear. Ou seja, os "primitivos" são os mesmos em qualquer lugar e época. O segundo é o conceito de Naturalização, quer dizer, a percussão já existe na própria natureza, bem como em ações cotidianas. Por exemplo, devido às suas qualidades sonoras, as pessoas estabelecem uma analogia entre percussão e determinadas forças naturais: os trovões, a batida do coração, a respiração, o *big bang*.

Em vários textos "zoomusicológicos" a percussão é apresentada como um desenvolvimento de impulsos motores relacionados ao comportamento animal. O imaginário popular também é rico neste sentido: primatas percutem seus peitos, tocam tambores e enviam mensagens pela floresta. *George of the Jungle*, uma produção da Disney de 1997, apresenta imagens semelhantes. É assim que a percussão acaba também sendo vista como um produto de ações naturais e cotidianas dos primeiros hominídeos e sociedades primitivas (como o ritmo repetitivo ao fazer ferramentas dando origem ao ritmo musical).

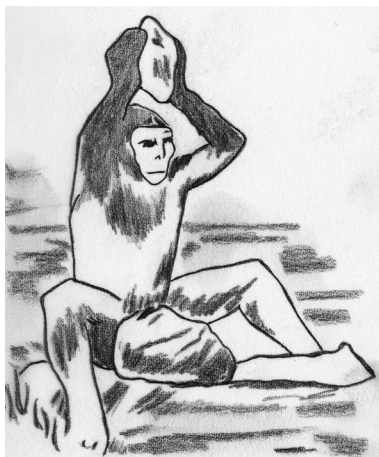



Figura 71 – O aparecimento do ritmo, segundo Hart.

Fonte: Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro de Hart, *Planet Drum*. Nova York: Harper San Francisco, p.13.

Estes elementos ajudam na percepção da percussão como algo que está além da interferência humana, da cultura.

É fato que nosso conhecimento é sempre construído sobre bases históricas com raízes em determinados contextos culturais. Assim, muito dos textos analisados aqui, falando sobre as origens da percussão, são etnocêntricos. Ou seja, tomam uma cultura em particular para julgar todas as outras. Neste sentido, apresentam como premissa básica a ideia de que o ritmo não é considerado tão musical quanto a melodia e a harmonia. Os autores, ao determinar que o primitivo sempre vive em um tipo de estado natural, colocam, por extensão, a percussão no mesmo nível. Ambos são apresentados como simples e limitados, com base nos conceitos clássicos evolucionistas estabelecidos no meio do século XIX. Ou seja, as coisas sempre se desenvolvem do simples para o complexo. O período em que a percussão aparece é então tomado como a base linear de um esquema de progresso que, como já foi dito, culmina no nosso mundo civilizado. No entanto, como falamos de algo tão remoto, é sempre difícil determinar como tudo começou. Assim, geralmente especula-se sobre como as coisas eram nesse passado longínquo e inacessível. Isto permite que usemos nossa imaginação de maneira extremamente livre ao procurarmos determinar as origens da música, o que resulta em "teorias" quase sempre muito vagas.

Minha intenção não é desmentir possíveis correlações entre a percussão e as primeiras ações da humanidade, mas sim observar como tais conceitos e especulações afetam nossas noções sobre a percussão *hoje*, já que estes instrumentos e as práticas relacionadas a eles ainda são vistos como exóticos, primitivos e musicalmente deficientes.

A ideia da percussão como algo primário baseia-se no fato de que ela nos remete aos sons naturais e cotidianos. Um exemplo disto é a relação entre o reco-reco e os chamados raspadores usados na Idade da Pedra.

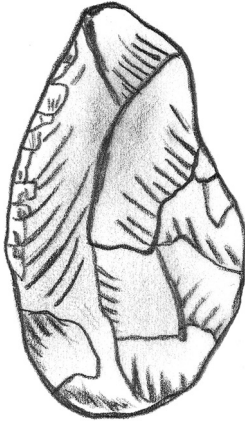



Figura 72 – Raspador paleolítico.
Arte do autor

Eles fazem referência a determinados movimentos, formas e objetos que podem ter resultado das ações dos primeiros hominídeos. É desta forma que o reco-reco é associado aos estados mais primitivos da humanidade, o que será discutido ainda neste capítulo.

Como também já vimos, o próprio termo ritmo é relacionado com uma vasta série de outros conceitos que não remetem, em geral, ao musical. Williams, por exemplo, fala que "um ritmo instintivo está enraizado no coração da natureza: a respiração, o andar, o ato da procriação e a batida do coração." Mário de Andrade (1976, p.13) estabelece que o ritmo é algo natural, algo que já pertence à humanidade, independentemente da história e da cultura:

> ... os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo.

Já que estes sons e práticas têm existência análoga na natureza, assim como nas ações diárias, resulta que a percussão, que é intrinsecamente relacionada com o ritmo é, em certo sentido, vista como se estivesse além da interferência humana, da cultura, assumindo, em geral, um caráter não verdadeiramente musical. Neste caso, uma

comparação poderia ser feita entre a naturalização estabelecida com relação às diferenças raciais, conforme apontado por Stuart Hall. Ele nos dá uma clara definição do termo, assim como de suas implicações:

> A lógica por detrás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são "culturais" elas estão abertas a mudanças, mas se elas são "naturais" – como os senhores de escravos acreditavam – elas estão além dos domínios da história, ou seja, permanentes e fixas. Desta forma, "naturalização" é uma estratégia de representação desenhada para *fixar* "diferenças", assegurando-as para sempre. (1997, p.245)

A similaridade entre os sons percussivos, suas qualidades físicas, os vulcões, trovões e animais posicionam a percussão como algo inevitavelmente natural, independente da história. Não existe livro que trate desta relação de maneira tão contundente quanto *Planet Drum* de Mickey Hart e Fredric Lieberman. O objetivo dos autores é mostrar como inúmeros tambores ao redor do mundo, de uma maneira ou de outra, relacionam-se com certos "valores espirituais", cosmologias e práticas rituais. Foram justamente estas ideias que vieram sustentar a chamada *Worldmusic* e os movimentos de revitalização de músicas étnicas no Brasil na década de 1990 e início do século XXI, com a percussão sendo um dos principais meios de acesso a determinadas realidades remotas ou perdidas. Lieberman chega a estabelecer uma analogia entre a percussão e o próprio planeta, comparando o choque de meteoritos gigantes com a superfície de um gongo soando. Ao relacionarem também o *big bang* – o primeiro som – com o som de um tambor, os autores oferecem uma maneira de revivermos constantemente essa história, conectando instantaneamente passado e presente. É deste modo que a percussão transforma-se em algo além do tempo e do espaço.

Estratégias similares de localizar a percussão no mundo natural têm sido exploradas em diferentes níveis, fazendo com que ela apareça como algo pré-cultural. Por exemplo, Mario de Andrade (1976, p.16-7) afirma que

> Os primitivos são gente que se desenvolve em "estado natural", por assim dizer [...]. O corpo é, para os primitivos, uma espécie

de primeira consciência [...]. Ora, o ritmo interessa muito mais ao corpo que o som [...]. As próprias grandes civilizações da Antiguidade ou extraeuropeias se utilizaram de instrumentos que, na maioria infinita dos casos, são meras estilizações do ruído. Por mais sonoros que sejam [...] no geral baseiam-se na percussão.

Não bastasse isto, existe certa fascinação por localizar as origens da percussão no mundo animal pelos autores que chamamos aqui de "zoomusicólogos". Comecemos com James Blades (1970, p.33). Ele nos oferece a seguinte descrição:

> O timpanista vestido em roupa de concerto, tocando com autodomínio e pose um grupo de tímpanos de cobre brilhante com sistemas de pedal para afinação, nos faz lembrar de instrumentos muito mais simples, mas que eram vitais à palpitação da vida quando o mundo estava em sua infância... Granet acredita que "o primeiro crocodilo criou a harmonia do mundo quando ele bateu seu rabo sobre seu estômago vazio". (Por que não a aranha percutindo em sua teia para atrair seu companheiro, ou a cigarra macho, o percussionista da orquestra de insetos?) Outras autoridades ainda afirmam que os primeiros impulsos musicais sentidos por qualquer criatura da terra foram aqueles experimentados pelos insetos e pelos pássaros.

Figura 73 – Os músicos primitivo e moderno, segundo Blades

Fonte: Arte do autor. Adaptada de ilustração do livro de Blades, James. *Percussion instruments and their history*. London: Faber and Faber, 1970, p.33.

Hart e Lieberman (1991, p.12-3) também apresentam ideias similares:

> Sem dúvida, os primeiros humanos eram aterrorizados pelos selvagens ruídos percussivos da natureza – os vulcões, os trovões – e os primeiros instrumentos de percussão podem ter sido usados como um meio de aproximação e dominação destes sons tão aterrorizadores. Mas outros modelos mais gentis podem ter contribuído para o desenvolvimento da percussão. O gorila batendo em seu peito é um exemplo de percussão corporal conhecido até pelas menores crianças. E sobre o castor batendo seu rabo sobre a água para avisar outros castores de um perigo? Ou as aranhas que percutem suas teias, ou os cupins que batem o chão ao marcharem?

Segundo Blades (1970, p.33), Forsyth afirma que "o primeiro e mais baixo tipo de música é aquele puramente rítmico". O termo "mais baixo" assume assim um caráter evolucionista que comunica a ideia de que tanto ritmo quanto percussão não são somente simples, mas também inferiores.

Mario de Andrade (1976, p.13-4) opõe noções de elementos rítmicos e melódicos da seguinte maneira: "Os dois elementos constitutivos da música são encontráveis em todos os povos primitivos atuais. E, com efeito, o ritmo bastante desenvolvido, o som, no geral, em estado muito elementar".

Observamos que Mario de Andrade, em vários dos trechos aqui apresentados, não considera sons produzidos pelo bater de palmas, assim como outros sons naturais, como potencialmente úteis à produção musical. Ao termo *ritmo* ele opõe o termo *som*, neutralizando qualquer possibilidade de considerarmos ritmo algo musical em si mesmo. Ele naturaliza o ritmo e vê a chamada música primitiva como algo não musical, mesmo que ela apresente determinada complexidade rítmica. Analisando alguns exemplos de músicas dos bororos ele diz: "Embora o ritmo esteja quase sempre bem desenvolvido e principalmente bastante complexo, [...] penso que não se pode ainda chamar uma coisa dessas de 'música'" (ibidem, p.14).

É neste sentido que Blades também observa como o timpanista moderno nos faz lembrar de instrumentos *muito mais simples* usados quando o mundo estava em sua infância. Assim, ele estabelece uma distinção clara entre o tímpano e *outros* instrumentos de percussão e práticas percussivas mais simples. E porque não dizer, com base em sua ilustração, entre pessoas civilizadas e primitivas.

A chave para entender o pensamento de Blades com relação ao moderno timpanista e sua superioridade é a oposição entre tambores equipados com mecanismo de pedais para afinação – caso do tímpano – que permitem a execução melódica e outros instrumentos que são "puramente" rítmicos. Outras características ajudam-no nesse processo, como a maneira como a *performance* é realizada (com autoconfiança e pose) e a qualidade e o brilho do material com o qual o instrumento é fabricado (o cobre).

Hart e Lieberman também expressam esta noção de infância quando dizem que a imagem dos gorilas batendo em seus peitos é familiar à maioria das crianças, mesmo as menores, o que reforça a noção da percussão e do ritmo como coisas primitivas e naturais. Leonard Williams (1967), no livro *The Dancing Chimpanzee*, critica este tipo de abordagem dizendo que

> Existem histórias e estudos de música primitiva e das origens da música realizados por grandes acadêmicos. No entanto, alguns de nossos "zoomusicólogos", determinados a encontrar a música na natureza, no gorjeio dos pássaros e nos *call-cries* dos animais não parecem ter consciência da existência dos mesmos.

Williams demonstra como as teorias evolucionistas de Darwin afetam as maneiras pelas quais as origens da música têm sido entendidas:

> Um estudo recente [...] interessava-se no poder instintivo de pássaros e mamíferos de produzir e responder a tons musicais e rítmicos e buscava estabelecer as origens da música, dança e ritmo

na natureza. Mais especificamente, mantinha a ideia de que os macacos cantam, dançam e tocam percussão. (ibidem, p.9)

E continua:

> Agora, se podemos dizer, de uma maneira mais solta, que os chimpanzés dançam, isto não quer dizer que eles dançam *com o ritmo ou sejam movidos pelo mesmo*. Meu ponto de vista é que o poder rítmico deles é tão mítico quanto várias outras faculdades musicais. O todo do complexo contexto da música primitiva não pode ser encontrado no mundo dos macacos e o que eles fazem é quase inteiramente diferente em modo e função daquilo que os primeiros humanos fizeram. Se eles "dançam" ritmicamente é porque é difícil pular para cima e para baixo sem ritmo, assim como não é nada natural respirar de forma irregular. Um papagaio balançará ritmicamente sobre seu poleiro! Ele seria um pássaro muito excêntrico se fizesse isto de outra maneira. Seria muito difícil executar qualquer ação repetida sem alguma semelhança com o ritmo. (ibidem, p.12)

Williams ainda comenta sobre o zoologista vitoriano R. L. Garner, "cujas invenções sobre o comportamento dos macacos formam um verdadeiro 'clássico'" (ibidem, p.64). Sua descrição assume proporções hilariantes:

> Quando Garner descreve chimpanzés comprazendo-se dançando e percutindo fica claro que ele está colorindo as coisas e dando uma falsa interpretação do que é, na verdade, nada mais que uma liberação de energia como aquela vista nas demonstrações de intimidação dos chimpanzés. Acompanhando seu artigo há uma reprodução de um "esboço do autor do *Kanjo Nytago* – ou dança ritual dos chimpanzés, um extraordinário carnaval no qual alguns chimpanzés batem em um tambor improvisado enquanto outros dançam e emitem sons como se estivessem cantando!"... Que eu saiba, o professor Garner só tem um rival – Bonnet-Bourdelot, que nos diz, em sua obra intitulada *Histoire de la Musique*, que "os

> macacos da Nova Guiné tocam flauta", deixando de lado o fato de que não existem macacos na Nova Guiné. (ibidem)

Da mesma maneira, o "coração da África negra" tem sido um dos locais favoritos para a construção de ideias de primitividade, natureza, animais e percussão. Conforme já mencionado, a produção *George of the Jungle* da Disney apresenta noções similares ao mostrar um grupo de macacos tocando tambores para enviar mensagens na selva. É interessante observar como, na imaginação desses autores, assim como na imaginação popular hoje, os tambores são os instrumentos preferidos dos macacos.

Saindo um pouco do mundo animal observamos que a percussão é vista também como resultante da ação dos primeiros hominídeos: de seus movimentos, ferramentas e ações diárias. No caso do nosso reco-reco, sua existência parece estar diretamente ligada a ferramentas similares da Idade da Pedra e às ações envolvidas em seu feitio e uso. De fato, ambos são chamados raspadores, tanto na música quanto na arqueologia.

Conforme já disse, alguns acreditam que o ritmo emerge justamente das ações relacionadas ao feitio de tais ferramentas, o que coloca mais uma vez o ritmo como algo relacionado ao não musical. O raspar, o bater e o esfregar são executados de maneira a produzir outra coisa – ferramentas, não música. A ideia da percussão como algo simples e não musical relaciona-se ao fato de que os movimentos físicos encontrados em sua execução são os mesmos daqueles utilizados no dia-a-dia. É isto – a presença destas ações no cotidiano (raspar, bater etc.) – que nos faz pensar que a percussão é algo extremamente fácil de tocar, o que é reforçado pelo fato destes instrumentos não produzirem sons melódicos.

Os autores Bragard e De Hen (1967, p.19), no livro *Musical Instruments in Art and History*, comentam a respeito da transformação de ferramentas em instrumentos musicais:

> Há muito tempo o homem primitivo descobriu que, dependendo de como determinadas ferramentas e armas fossem batidas,

> puxadas ou esfregadas, elas eram capazes de produzir sons que podiam ser diferenciados em termos de altura e timbre. Não seria nada surpreendente que eles passassem então a transformar tais ferramentas de maneira a criar instrumentos musicais apropriados. Já na período *Magdeliano* (15.000-10.000 a.C.) encontramos na França um *raspador* feito de um osso de rena...

É interessante notar que Bragard e De Hen fazem uma distinção clara entre ferramentas e instrumentos musicais propriamente ditos, o que corrobora a ideia de Hart de que "somente *o contexto* separa a batida de dois sílex para produzir uma ponta de lança do golpe de duas baquetas para produzir um ritmo – ferramentas sonoras". Este é apenas mais um exemplo de como a percussão é associada com objetos funcionais.

Fica claro que os instrumentos de percussão não podem ser vistos como puramente musicais devido às qualidades de fisicalidade, barulho e ações diárias a que eles parecem se referir, mesmo se sabemos que existem exceções. Por exemplo, uma pessoa pode ir a um concerto de marimba para escutar um repertório de Bach. No entanto, em um nível mais essencial, a natureza física da percussão estará sempre presente, apesar das noções de sofisticação e musicalidade referentes à percussão. O que faz esta discussão mais interessante é o exemplo de que, ultimamente, alguns músicos que tocam marimba se recusam a ser vistos como meros percussionistas, preferindo ser chamados de marimbistas. Similarmente ao tipo de abordagem feito por Blades em relação ao tímpano, isto demonstra que o próprio mundo da percussão é construído por uma série de hierarquias e de *status* atribuídos a determinados instrumentos e aos músicos que os tocam. Os próprios catálogos de percussão, nos quais vários instrumentos são apresentados e vendidos, apresentam categorias e classes específicas já demarcadas. Temos os tímpanos, a família dos chamados instrumentos de teclado – principalmente marimba, vibrafone e xilofone – e as peles. Depois surgem seções de determinados *outros*, acessórios, instrumentos pequenos ou ét-

nicos. Tudo isto está associado ao que já foi discutido com relação à oposição entre instrumentos melódicos e rítmicos.

É interessante também notar que, etimologicamente, as palavras ferramenta e instrumento se correlacionam. Elas são usadas para comunicar a ideia de que por meio de seu uso somos capazes de atingir determinados resultados. O instrumento musical é uma ferramenta para produzir música e a ferramenta é um instrumento para, por exemplo, cortar a pele de um animal. De forma geral, é justamente a funcionalidade que faz a percussão ser vista como algo não musical em vários textos que falam das origens da música. Por exemplo, Geiringer (1945, p.54) diz que:

> A história dos instrumentos musicais remonta há uns 25 mil anos na Europa. Já na Idade da Pedra o homem havia aprendido como talhar dentes em um osso e produzir um ruído raspado ao esfregar o mesmo contra uma superfície dura.

Geiringer vê o raspador de osso como o ponto inicial do qual emerge a música ocidental. É também importante a percepção dele de que o raspador de osso produz um ruído, não um som musical. Pelo mesmo processo de exclusão, Paetkau (1962, p.92) define o que é musical apresentando uma ideia do que não é musical: "A qualidade de sons emitidos dificilmente qualifica-os [os raspadores] como instrumentos musicais. Pelo contrário, eles servem para sublinhar padrões rítmicos, geralmente em contextos ritualísticos".

Paetkau opõe então a qualidade sonora do reco-reco, seu aspecto funcional, bem como seu uso em contextos rituais, aos instrumentos musicais "reais" e àqueles sons puros produzidos para o prazer estético. Similarmente, Mario de Andrade, no livro *Pequena história da música*, afirma que a música primitiva em geral, devido à sua função ritual, raramente pode ser vista como algo musical.

Geiringer, Paetkau e Andrade caracterizam os sons funcionando em contextos rituais, que envolvem crenças no sobrenatural, como menos ou absolutamente não musicais. O argumento de Bourdieu sobre uma hierarquia de gosto ilustra bem esta distin-

ção. Enquanto a estética "pura" enfatiza a forma sobre a função, a "estética popular" subordina a forma à função. Outra passagem de Geiringer (1945, p.55) mostra como tal distinção se perpetuou ao longo dos tempos:

> Os instrumentos musicais *nunca se libertaram realmente* destas implicações sobrenaturais. Apesar do crescimento permanente dos aspectos estéticos dos sons, que têm vindo à tona por meio de desenvolvimentos técnicos na construção e manipulação, os valores simbólicos dos instrumentos [raspadores, flautas de osso etc.] continuam a ter peso...

Conforme Stuart Hall observa, a lógica por trás da naturalização é muito simples. Geiringer considera que estes instrumentos musicais *nunca* mudaram. Ele sugere a ideia de que aqueles instrumentos que não apresentam sinais significativos de desenvolvimento em sua construção estão naturalmente condenados a serem percebidos como primitivos. O reco-reco tem sido considerado primitivo porque incorpora qualidades que nos lembram os primeiros estágios da música e do desenvolvimento, e também porque é associado a práticas rituais. Observamos assim que mesmo que haja uma distinção entre contextos que separam "a batida de duas pedras para produzir uma ponta de lança do golpe de duas baquetas para produzir um ritmo – ferramentas sonoras" (Hart, 1991, p.30), os raspadores continuam vistos como objetos funcionais apresentando qualidades não musicais, tanto como ferramenta quanto como objeto musical funcionando em um contexto ritual.

Vemos que Geiringer também estabelece o momento no qual o homem produz o reco-reco de osso como o início, a origem de todos os outros instrumentos musicais. Neste sentido o som raspado representa a mesma ideia do *big bang* de Hart, ou seja, o ruído como algo caótico e perturbador. Em ambos os casos nós temos um ponto inicial: um nascimento no caos, do qual todas as outras coisas se desenvolvem, assumindo estágios menos incômodos – menos raspados, menos ruidosos e mais distantes das ações ordinárias.

Como vimos, a maior parte das representações do reco-reco nos textos citados apontam-no como a origem e a fonte da música. As qualidades específicas aplicadas a ele (ruído, simplicidade, fisicalidade, naturalidade etc.) também revelam a verdade sobre a natureza humana, ou seja, os primeiros passos da organização musical que naturalmente culminaria na sofisticação da música ocidental que é, predominantemente, apreciada em termos de puros valores estéticos.

A percussão fascina as pessoas pelo que ela representa – não somente a origem da música, mas a fonte da vida (o *big bang*, a batida do coração, humanos em estado natural ao lado dos animais), tudo sem nenhum problema de relação hierárquica e distinção com o Outro.

A maioria dos exemplos apresentados – Blades, Sachs, Geiringer e Andrade – ilustra como as sociedades primitivas são concebidas fora de um tempo linear: o primitivo e seus instrumentos são a mesma coisa em todo lugar e época. É por isto que a característica de um instrumento existente em um determinado contexto é passada aleatoriamente a outros. Percebemos então uma clara associação, uma ponte imaginária, entre os chamados pré-históricos e primitivos, os últimos normalmente vistos como sobreviventes dos primeiros. Desta forma, esses autores utilizam fontes que não se correlacionam para justificar suas definições e conceitos sobre a música e o reco-reco. Vejamos esta passagem de Geiringer (1934, p.55):

> Deste modo, os instrumentos musicais [dos homens da Idade da Pedra e todos outros homens do mais baixo degrau da escala cultural] tornaram-se inseparáveis dos processos mentais envolvidos. O raspador de osso tornou-se o instrumento do feitiço do amor, como ainda é encontrado hoje entre inúmeros povos primitivos.

Outro bom exemplo é também oferecido por Blades. Seu primitivo generalizado pode ser qualquer homem pertencente a determinada realidade remota – desde um membro de uma tribo sul ame-

ricana no século XVII a um nativo da África do Sul em 1950, desde uma representação da Idade da Pedra a uma do Velho Testamento.

Este processo de generalização, independentemente do tempo e das diferenças culturais, é comum quando diversos autores falam do reco-reco. Por exemplo, a ideia de "sobreviventes", os *survivals* do antropólogo evolucionista inglês Edward B. Tylor, é usada por Geiringer para comunicar a mesma noção de um primitivo generalizado. É por isto que ele afirma que o raspador de osso tornou-se o principal instrumento do feitiço do amor e é encontrado hoje entre inúmeros povos primitivos.

Sachs dá outro exemplo deste tipo de procedimento. Primeiramente, ele descreve as cerimônias funerais no México antigo nas quais raspadores *lúgubres* eram utilizados e, logo em seguida, usa a mesma descrição e caracterização para falar de algo completamente diferente – o uso dos raspadores entre os *cheyennes*. Resulta que qualidades similares são aplicadas a dois rituais completamente diferentes, e que também usam instrumentos bastante diferentes. Desta forma, ele assume que o ritual dos *cheyennes* de sedução e amor é tão lúgubre quanto o ritual funerário do antigo México. Em ambos os casos esses reco-recos são feitos de ossos, o que os faz relativamente similares. No entanto, o autor não reconhece a existência de diferenças substanciais nas técnicas de execução, na *performance* e nos próprios contextos musicais e rituais.

Falemos agora da percepção popular da percussão como algo primitivo *hoje*. Vejamos primeiro o texto de Wood (1991, p.45):

> Quase por definição, ser um percussionista no mundo ocidental coloca-nos em uma posição desigual à de outros músicos. A maioria de nós [percussionistas], em uma situação ou outra, teve que confrontar certa atitude de condescendência devido à natureza "primitiva" daquilo que fazemos.

É essencial observar como esse texto, publicado em uma das principais revistas de percussão dos Estados Unidos – *Percussive Notes*, dedicada principalmente a estudos de percussão clássica

contemporânea –, discute a mesma noção de que a "verdadeira essência" da percussão *é* sua natureza primitiva. Wood mostra como aquilo que podemos chamar "mundo ordinário" – coisas, atos e movimentos do dia-a-dia relacionados com objetos funcionais – opera em tal condescendência. Ele também observa que o fato de os percussionistas tocarem uma vasta variedade de objetos percussivos (panelas, vasos etc.) coloca a percussão em uma posição desigual em relação àqueles instrumentos "reais" que fazem o "verdadeiro" trabalho – harmonia e melodia.

Sua passagem mostra aquilo que foi comentado sobre a percussão adicionando "somente" cores, produzindo acentos rítmicos, opondo-se às práticas da música verdadeira: estruturas harmônico-melódicas. Em geral, o ritmo é visto como mera estrutura para a produção da melodia e harmonia, não como algo completo ou integral em si mesmo. Nesse sentido, ele é apresentado como primeiro passo para a formação musical das pessoas, carecendo de autonomia para a produção real de música. Os instrumentos melódicos, ao contrário, são vistos como completos pela capacidade de produzir melodias e, em alguns casos, também harmonia. Estes distintos elementos formam uma oposição binária – melodia-harmonia/ritmo – que é constantemente chamada à mente das pessoas.

Uma geografia arbitrária

Tomando como ponto de partida os conceitos de primitividade expostos, principalmente os de Torgovnick, que diz que vários termos como Terceiro Mundo, em desenvolvimento, tradicional, exótico e Outro são sinônimos do termo primitivo, é possível considerar como noções similares de diferença e subordinação podem ser encontradas em outros contextos.

É interessante notar como tais noções sustentam vários discursos sobre latinos, brasileiros, japoneses, a chamada *world music* e, é claro, os reco-recos. Continua o mesmo processo de construção fictícia, sempre baseado em estereótipos e generalizações.

Um dos casos mais atuais é a atitude, principalmente norte-americana, de denominar todos os instrumentos desta família como *guiros*, termo que a maioria dos brasileiros nunca ouviu e não sabe o que significa. Aqui começamos a falar de outra categoria também extremamente generalizada – a da chamada música latina, termo este usado extensivamente nos Estados Unidos e Europa. É preciso falar um pouco disto para entendermos o que acontece com o reco-reco e sua família hoje.

Nos Estados Unidos diz-se que até o samba é tocado com o tal *guiro*. Mais do que isso, ele seria usado em toda a América Latina. Para a maioria dos chamados "gringos" – uma generalização que parte agora do sul – não há diferenças musicais ou culturais abaixo da linha que separa os Estados Unidos do resto das Américas. Assim, uma visão generalizada de tudo e de todos é normal.

Esta visão é, na maioria das vezes, colocada com autoridade. É algo dito por quem "realmente sabe". Em um encontro internacional de estudiosos de músicas do mundo, em Bogotá em 2000, pude constatar que o "maior" conhecedor de música brasileira nos Estados Unidos, Gerard Behague, referia-se a um dos principais gêneros musicais brasileiros como *la samba*, termo que remete à língua espanhola, à chamada salsa e à rumba. E ele não estava falando do gênero musical argentino chamado *la zamba*, mas sim "da" samba brasileira. Ou seja, todos falamos esta língua aqui embaixo, aqui no "sul".

Em 2005, na República Dominicana, o mesmo se passou com outros investigadores. Na verdade, muito do que se fala sobre instrumentos musicais, seus nomes e técnicas são, por incrível que pareça, fruto da falta de responsabilidade desses autores e especialistas (inclusive vários brasileiros), da imaginação fértil deles ou ainda de puro oportunismo. Edward Said (1978, p.54) observa que "é perfeitamente possível argumentar que alguns objetos são fabricados pela mente e que estes, apesar de parecerem existir objetivamente, referem-se tão somente a uma realidade ficcional".

Não são somente os nomes e os objetos que parecem ter sido criados do "nada"; há também uma grande ignorância quanto

à própria localização da América Latina: muita gente de vários países por onde andei não sabe onde ela se situa. O que dizer então das diferenças entre as várias nações, suas línguas e culturas? Um dia uma pessoa me perguntou se os "índios" mexicanos habitavam nosso território. Outra perguntou se o reco-reco de metal que sempre toco era fabricado por índios, mesmo ele apresentando molas, parafusos e partes metálicas produzidas industrialmente. Fora isto, vivemos em um lugar onde falamos latim, como se esta fosse uma segunda língua oficial depois do espanhol neste continente. Para terminar, o que todos os brasileiros já sabem, Buenos Aires é nossa capital.

Essas generalizações não são peculiares aos não acadêmicos. Elas são um resultado do tipo e da qualidade de informação veiculada na mídia em geral. Assim, nós estamos sempre adquirindo impressões simplistas e fragmentadas de uma região, o que, até certo ponto, é algo normal, algo que será discutido mais tarde. Nesse sentido, várias autoridades são responsáveis por estabelecerem e perpetuarem essas falsas noções. Esta é uma passagem de Blades (1970, p.448):

> Sobre a moderna orquestra de músicas bailáveis latino-americanas Edmundo Ros diz [...]: "Para ter uma ideia da formação da música Latino-Americana devemos voltar na história. Antes da descoberta e conquista da América do Sul no século XVI havia duas grandes civilizações bastante desenvolvidas [a Asteca e a Maia] onde hoje se encontram o Brasil, o México e outros países vizinhos.

É evidente que essas civilizações nunca existiram no Brasil. Ou seja, este problema é geral, tanto no imaginário das pessoas ditas comuns quanto em uma grande parte de textos acadêmicos e científicos. Said (1978, p.54) fala desta geografia arbitrária e imaginária:

> esta prática universal de designarmos em nossas mentes um espaço familiar que é "nosso" e um não familiar além dele – o espaço "deles" – é uma maneira de estabelecer distinções geográficas que *podem ser* inteiramente arbitrárias. Eu uso o termo "arbitrário"

> aqui porque este tipo de geografia imaginária "nossa terra e outra terra bárbara" não requer que os bárbaros reconheçam tal distinção. É suficiente para "nós" estabelecer tais limites em nossas mentes. "Eles" são "eles" e tanto o território quanto a mentalidade deles são designadas como diferentes dos "nossos."

Da mesma forma, o que esses autores escrevem sobre instrumentos que nem existem nunca precisa ser reconhecido por aqueles que estão sendo representados – brasileiros, dominicanos e latinos em geral.

Este conhecimento construído sobre a América Latina não pode ser entendido sem que se faça referência a determinadas configurações de poder, que estão envolvidas no próprio processo de representação. É Foucault quem diz que a própria representação é uma forma de poder.

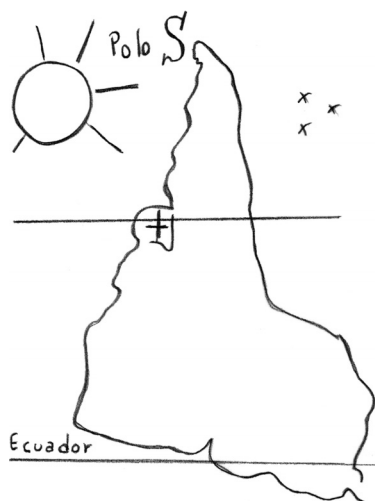



Figura 74 – América de ponta-cabeça. Adaptação da obra de Torres Garcia.
Arte do autor. Adaptada da obra *America Invertida* do artista uruguaio J. Torres Garcia.

Said fala a mesma coisa, mas de maneira diferente: diz que o chamado orientalismo tem menos a ver com o Oriente do que com o "nosso" próprio mundo.

Aqui, o leitor percebe que minhas referências são feitas de maneira mais específica aos Estados Unidos da América. O próprio nome deste país já aponta para um problema. Ele nos dá a impressão de que todos os outros países do continente estão necessariamente relacionados com o governo de Washington, uma percepção que não está totalmente equivocada. Apesar de as outras nações nas Américas não serem parte dos Estados Unidos, como muita gente pensa, elas estão fortemente relacionadas por aspectos e fatos de dominação histórica, política, econômica e cultural. O escritor uruguaio Eduardo Galeano, no seu livro *As veias abertas da América Latina*, comenta sobre este problema: "[...] até perdemos o direito de chamarmo-nos *americanos* [...]. Agora, a América é, para o mundo, nada mais do que os Estados Unidos: nós habitamos, no máximo, numa sub-América, numa América de segunda classe, de nebulosa identificação" (1976, p.13-4).

Noam Chomsky, um dos mais importante críticos da política intervencionista norte-americana, no seu livro *What Uncle Sam Really Wants*, observa como George Kennan, chefe do Departamento de Estado em 1948, considerava a América Latina como uma fonte de matéria-prima para os Estados Unidos, afirmando que ela sempre lhe pertenceu por direito. Baseado em planos feitos pelo Departamento de Estado e o Conselho de Relações Exteriores durante a Segunda Grande Guerra, algumas funções específicas foram determinadas a diferentes partes do globo que deveriam estar subordinadas às necessidades da economia norte-americana. Ao Terceiro Mundo caberia "cumprir sua função maior como fonte de matéria-prima e como mercado". Da mesma forma, ele observa que o ex-Secretário de Estado e de Guerra Henry Stimson chamava a América Latina e o Caribe de "nossa pequena região que nunca incomodou ninguém" (Chomsky, 1994, p.75).

Hernandez, em sua discussão sobre música hispano-caribenha, observa como elementos como imigração, identidade racial, estereótipos e marginalidade são articulados dentro de músicas como a salsa e o merengue, tanto em realidades locais (Porto Rico e República Dominicana) quanto em internacionais (principalmente

Estados Unidos e Europa). Ela discute uma forma de discriminação distinta com relação aos latinos e suas músicas, tanto nos discursos populares quanto nos trabalhos acadêmicos:

> A explanação mais provável para a marginalidade das músicas hispano-caribenhas nos Estados Unidos pode ser que, neste país, tais músicas têm sido vítimas de um sutil, mas penetrante e difuso tipo de racismo, pelo qual os latinos são estereotipados como engraxates e sua cultura como espalhafatosa e vulgar, sem o tipo de qualidade que pode ser do interesse de audiências padrões. Em um recente "artigo" no *New York Times*, o crítico de música e cultura Enrique Fernández observou que enquanto a cultura afro-americana fascinou o público americano durante décadas – fato este evidenciado pela visibilidade desta nos filmes, na televisão e na música popular –, os latinos raramente são vistos na mídia dos Estados Unidos, e quando isto acontece são usualmente representados por tipos estereotipados como traficantes de drogas, preguiçosos, inúteis ou sedutores... A própria etnomusicologia não tem sido imune a este tipo de discriminação. Já em 1978 Joe Blum observava que a ausência de interesse acadêmico pela salsa refletia preconceito racial e social. A salsa, ele sugeria, tão diretamente relacionada aos pobres imigrantes porto-riquenhos nas cidades norte americanas, invocava uma série de realidades políticas e econômicas não muito confortáveis, que não seriam facilmente confrontadas pelos pesquisadores. Parece que neste país, o som da salsa e do merengue talvez não seja tão apelativo aos consumidores da *world beat* quanto a música de exóticos Outros – menos numerosos e mais distantes. (Hernandez, 1993, p.57)

Hall observa que o poder deve ser entendido não só em termos de exploração econômica e coerção física, algo que autores como Galeano e Chomsky demonstram efetivamente, mas também em termos simbólicos e culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém de determinada maneira. Estas representações são adaptadas de acordo com diferentes grupos culturais.

O leitor se lembra do filme da série *Sex and the City* citado no capítulo *Reco-reco e sexo*? Ali não temos somente conceitos e estereótipos relacionados com a sexualidade, conforme já citado, mas sim também com suposta relação de certos aspectos desta com a chamada "latinidade".

A protagonista que foi depilar-se e que observou que rasparam todos os pelos de suas partes íntimas, foi aconselhada por sua amiga a ter cuidado ao ir ao Brasil porque naquele país se faz muita loucura. Ela se referia ao "fenômeno xoxota raspada", que é então associado diretamente ao Brasil, como se este fosse mais um produto nacional. Não é à toa que nos Estados Unidos tal processo é conhecido como *brazilian wax*.

Em outra cena fica clara a ideia de que as relações homem-mulher na América do Sul em geral e no Brasil em particular acontecem com extrema facilidade e rapidez. A protagonista diz: "Na sala latina, meu lado brasileiro o beijou". Não à toa, a música tocada na cena em Los Angeles, quando ocorre a depilação, é nada mais nada menos que *Aquarela do Brasil* ("Brasil... abre a cortina do passado..."). Em outra cena esta associação é definitivamente estabelecida: "Culpa da depilação, culpa do Rio".

Mais adiante, surge uma conversa na qual uma das garotas diz que seu casamento é uma armação, uma mentira. Casada já há um mês ela diz que nunca transou com o marido. Então surgem comentários de que uma segunda lua de mel na América do Sul, no Brasil particularmente, seria a solução do problema. Para terminar, uma música do tipo salsa é executada enquanto os letreiros indicando o final do episódio aparecem.

Observamos então que a generalização e a fixação de estereótipos têm sido os elementos mais importantes na determinação daquilo que é chamado música latina. Naturalmente, o termo não pode expressar a diversidade de estilos e instrumentos musicais existentes em todas as nações situadas abaixo da fronteira dos Estados Unidos. A própria determinação do que é norte (superior) e sul (inferior) remete a noções de poder e subordinação. No entanto, é impossível evitar totalmente a generalização porque sempre neces-

sitamos classificações. É por isto que fazemos uso daquilo que Richard Dyer, no livro de Hall (1997, p.257), chama de *tipos*: "sem o uso de *tipos*, seria difícil, se não impossível, entender o mundo. Nós o fazemos relacionando, em nossas cabeças, objetos individuais, pessoas e eventos, com esquemas de classificação mais gerais nos quais – de acordo com nossa cultura – eles se encaixam".

Neste sentido, assim como existe uma generalização euro-americana com relação ao resto do mundo, todos participamos, até certo ponto, do mesmo processo. A novela da Rede Globo intitulada *Salsa e merengue* de 1996 (escrita por Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa), por exemplo, nada apresentava destes dois gêneros musicais aos brasileiros. Do mesmo modo, durante os Jogos Pan-Americanos de Santo Domingo em meados de 2003, a televisão brasileira raramente usou música dominicana em suas apresentações e noticiários.

Por acaso poderíamos todos distinguir ao menos algumas culturas e nações do sudoeste da Ásia ou mesmo da África? Poderíamos sequer dizer algo mais significativo sobre a Colômbia ou o Paraguai, além dos estereótipos relacionados às drogas e contrabando, respectivamente? Ou poderíamos deixar de generalizar o nordestino da maneira em que o fazemos? Não!? O que me preocupa então é como esta generalização e esta estereotipagem extremas nos levam, de uma maneira ou de outra, a falsas concepções sobre outras realidades, como elas são imaginadas e de que maneira são construídas. Na verdade, esses autores baseiam-se em pouquíssimas características, relacionadas ou não aos instrumentos e pessoas representadas por eles, reduzindo-os de maneira exagerada. Isso se relaciona de forma direta ao que venho discutindo – as distintas culturas, seus instrumentos musicais em geral e o caso particular do reco-reco e seus "primos" pelo mundo.

Tomando como base este panorama e cenário histórico, político e cultural, fica difícil discutir algo sobre determinadas expressões culturais como a música sem fazer referência às maneiras pelas quais essas expressões têm sido usadas para comunicar ideias de subordinação e degradação. Os filmes de Hollywood, como aqueles

apresentando a cantora Carmen Miranda nos anos 1940, são um excelente exemplo das práticas de generalização e estereotipagem discutidas aqui, práticas que ajudaram a formar imagens específicas sobre os latinos e a música latina nos Estados Unidos e no exterior. Foi o que aconteceu com a lambada nos anos 1980, sempre comunicando uma imagem de luxúria e sexualidade incontroláveis.

O público internacional tem uma percepção limitada do Brasil – o lugar de danças e sexualidade provocativas, de mulheres nuas e fáceis, do carnaval e do futebol. Falando de orientalismo, Said (1978, p.26) observa que

> Um aspecto do mundo eletrônico e pós-moderno é que os estereótipos pelos quais o Oriente é visto têm sido reforçados. A televisão, os filmes e todas as fontes da mídia forçam a informação a ser produzida cada vez mais em moldes padrões.

Sob este aspecto, McGowan e Pessanha observam como Carmen Miranda foi transformada no símbolo de tudo que era brasileiro, um ícone cultural nos Estados Unidos e Europa, um símbolo da diversão e da extravagância. Assim, muitos daqueles elementos apresentados por Carmen ainda são usados hoje em trajes populares de festas, balés e escolas de dança ao redor do mundo. Eles descrevem como

> Os anos 1940 viram a primeira exportação do *samba* quando canções como *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso (muito conhecida no mundo como *Brazil*) alcançaram a América do Norte. As canções de Ary foram apresentadas nos filmes de Walt Disney e outras produções de Hollywood por uma alegre e exótica jovem que usava saias de renda colorida, pilhas de joias e um verdadeiro pomar em sua cabeça. (1991, p.12)

Estas imagens da vestimenta, dos instrumentos e dos movimentos da dança estabelecem as maneiras pelas quais os latinos são percebidos e imaginados, apesar do fato de que muitos destes

elementos nem são brasileiros. O pompom nos ombros é típico deste imaginário.

O álbum *Bossa Nova Rhythm* mostra em sua capa vários elementos "brasileiros" como as castanholas, as chamadas flautas de pan, as maracas e os charutos cubanos. E mesmo que o Brasil apresente vários elementos não normalmente encontrados na Europa e Estados Unidos, como o tipo de comportamento sexual e sensualidade, minha crítica refere-se, principalmente, às maneiras pelas quais tais elementos e os brasileiros são romantizados, "exotizados", estereotipados e "essencializados". Esta "identidade nebulosa" citada por Galeano parece referir-se a essas maneiras de imaginar e de relacionar-se com a América Latina, tanto na arena política quanto na cultural. É por isto que os vários autores citados apresentam instrumentos e estilos musicais fictícios. Afinal, como já vimos, nosso conhecimento sobre o Outro é muitas vezes construído de forma arbitrária.

É incrível ver como ficção e imaginação ou mesmo preguiça e irresponsabilidade relacionam-se com certos trabalhos acadêmicos. Peinkofer e Tannigel (1976), no livro intitulado *Handbook of Percussion Instruments*, falam da existência de um reco-reco de bambu chamado *sapo cubana* ou *bambú brasileño*.

Figura 75 – *Sapo cubana*, segundo Peinkofer

Arte do autor. Adaptada do livro de Peinkofer e Tannigel "Handbook of Percussion Instruments" de 1976. N. York: Belwin-Mills Publishing Corp. p.155

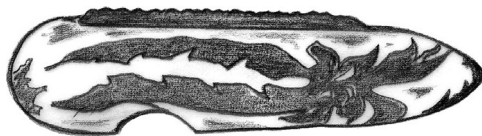



Figura 76 – Reco-reco, segundo Peinkofer

Arte do autor. Adaptada do livro de Peinkofer e Tannigel "Handbook of Percussion Instruments" de 1976. N. York: Belwin-Mills Publishing Corp. p.155

Estes termos, como percebemos, parecem identificar algo cubano ou brasileiro, mas os autores não falam onde tais instrumentos são usados. Como eles até dizem que este frágil instrumento foi substituído pelo reco-reco de madeira, um termo brasileiro, concluímos que, na verdade, os autores estão realmente dizendo que tanto o chamado *sapo cubana* quanto o *bambú brasileño* são, na verdade, brasileiros. Fica evidente também que o próprio uso do termo "brasileño" é infeliz, já que não é, tampouco, brasileiro. Ou seja, este instrumento não existe e nunca existiu no Brasil. Mais ainda, os termos *sapo* e *cubana*, na realidade, também não poderiam ser ligados gramaticalmente em espanhol porque um é feminino e outro masculino. Ou seja, é tudo uma invenção ou, como já disse, uma grande irresponsabilidade. O mais importante, por enquanto, é notar o quanto essas eventuais realidades cubanas e brasileiras são sobrepostas, colocadas juntas, o que mostra a ideia de proximidade entre ambas. Isto ilustra bem o que foi chamado de geografia arbitrária e imaginária.

Peinkofer e Tannigel (1976, p.155) descrevem o pobre reco-reco brasileiro da seguinte forma: "Reco-reco (raspador de madeira). A fragilidade do bambu levou à produção de um raspador feito de madeira, o reco-reco". Embora existam vários reco-recos de madeira no Brasil, a produção deste tipo de instrumento em madeira para compensar uma eventual fragilidade do bambu nunca aconteceu no país, ao menos na proporção que eles parecem estabelecer. Quando observamos que a grande maioria dos reco-recos no Brasil na verdade é feita de bambu, fica claro que o que esses autores falam é mais uma grande invenção. Reco-recos de madeira no Brasil não prevalecem! É justamente o contrário!

Peinkofer e Tannigel também descrevem o dito reco-reco de madeira como tendo uma caixa de ressonância similar à do citado *guiro*, que o leitor *ainda* não tem ideia do que é. Mas isto também não existe no Brasil. O instrumento mais parecido com tal descrição seria aquele usado na *Dança de Santa Cruz* em Carapicuíba, mas isto também é algo completamente distinto do *guiro*. Para piorar as coisas, Peinkofer e Tannigel incluem uma ilustração de um "reco-

-reco" decorado com motivos, desenhos e formas que não são representativos daquilo que é tipicamente brasileiro, o que foi discutido anteriormente com relação à capa do álbum *Bossa Nova Rhythm.*

Como também já disse, nos Estados Unidos é comum a utilização do termo *guiro* para identificar todos os instrumentos de raspar no mundo inteiro, inclusive o reco-reco brasileiro. René-Tranchefort (1985, p.68) diz que o "*guiro marca los ritmos de la samba*". Stiller (1985, p.184) está correto em dizer que "o tipo de raspador mais empregado é o *guiro*", ao menos nos Estados Unidos, mas ele se equivoca ao dizer que há um "ritmo básico de samba popularmente associado com o *guiro*". Além disso, o padrão rítmico apresentado por ele, que seria usado no "samba" é, na verdade, algo muito mais próximo daquele usado na *salsa* de Cuba e Porto Rico. Observamos que a *salsa* e o *samba* são também vistos como similares ou como a mesma coisa, da mesma maneira que o chamado *sapo cubana* e o *bambú brasileño*.

Blades (1970, p.454) diz que no "samba o ritmo básico é tocado em um tipo de pandeiro chamado popularmente de *samba-tam*". Isto também não existe, já que o nome deste instrumento é justamente pandeiro. Além disto, ele fala da existência de um instrumento chamado *reso-reso,* outro termo que desafia a imaginação de qualquer brasileiro. Este instrumento seria construído de um "talo de bambú (*reso-reso* ou *reco-reco*) ou uma cabaça (*guiro*) serrada para formar uma série de sulcos". Este termo (*reso-reso*) também aparece em textos de Reed e Leach (1969) e Brindle (1978). Provavelmente, todos tomaram a mesma fonte equivocada para escrever seus textos.

Stiller (1985, p.186) diz que os "*guiros* tendem a ser similares em termos de suas alturas – notas", algo que, mesmo para pessoas sem nenhum ouvido para a percussão, é basicamente impossível, já que as próprias cabaças são originalmente encontradas em diferentes tamanhos e formas. Sobre a distância entre os sulcos Stiller diz que estas se apresentam de diferentes maneiras, o que pode resultar em diferentes alturas. No entanto, é fundamental observar aqui que ele deixa de perceber estas diferenças, pois afirma que os instrumentos apresentam alturas similares. Além disso, o fato é que qualquer ins-

trumento soa diferente, de acordo com o tipo de baqueta usado para tocá-lo, o que resulta em diferentes alturas também. Estas últimas podem ainda ser produzidas usando diferentes partes de uma mesma baqueta ou mesmo – e principalmente – por diferentes velocidades do movimento. Stiller (ibidem, p.186) continua: "O mais comum dentre estes [exóticos e caseiros raspadores de madeira] é o reco-reco, que pode ser feito de madeira, bambu ou chifre de vaca. Ele é um pouco mais grave que o *guiro* e é frequentemente usado para tocar a parte de um "segundo *guiro*". E descreve o instrumento da seguinte maneira: "raspadores de madeira tubulares de afinação grave são também chamados de *guiros*. Esta confusão de nomes enfatiza o fato de que, apesar de certas diferenças de aparência, todos os raspadores de madeira são realmente o mesmo instrumento" (ibidem).

Já que o livro de Stiller foi direcionado principalmente aos percussionistas clássicos e compositores, sua referência a um instrumento executando a parte de um "segundo *guiro*" lembra-nos do uso similar feito por Edgard Varèse em sua famosa peça *Ionisation*. Varèse compôs essa obra em 1931 usando dois *guiros* tocando partes distintas. No entanto, este é um caso particular e não serve para estabelecer que o reco-reco – "*guiro* de madeira" – *frequentemente* toque uma segunda parte. Nem faz sentido delimitar que, baseado nos materiais citados, um instrumento seja sempre necessariamente mais agudo do que o outro. Além disso, a confusão de termos não quer dizer, de maneira nenhuma, que estejamos sempre falando do mesmo instrumento. É justamente o contrário!

Observamos assim que o simples fato de usarmos um único termo para designar tais instrumentos resulta em imaginarmos todos como a mesma coisa. O texto de Stiller parece demonstrar que ele apresenta um número insuficiente de modelos para apoiar suas definições, como Peinkofer e Tannigel, que insistem em apresentar estes instrumentos com tamanhos específicos – o que, teoricamente, os aproximariam de uma abordagem mais científica. Em outras palavras, esses autores constroem seus trabalhos com base em pouquíssimos exemplos, quando estes realmente existem e não são simplesmente imaginados. Isso é demonstrado justamente

pelas medidas específicas apresentadas por eles. A verdade é que estes instrumentos são, de forma geral, naturalmente diferentes, tanto em termos de altura (notas) quanto em termos de forma.

Ainda com referência à "imaginação" e irresponsabilidade, Ney Rosauro, o mais famoso compositor brasileiro para percussão no exterior, em seu método *The ABCs of Brazilian Percussion,* diz que reco-reco é "o nome do *guiro* brasileiro", o que lhe serve para comunicar aos americanos o tipo de instrumento ao qual ele está se referindo. No entanto, ao lado de um reco-reco de metal com molas usado no samba ele coloca uma baqueta inexistente no Brasil, que nenhum brasileiro (exceto ele, é claro!) usaria para tocar este instrumento. Na verdade, este tipo de baqueta se parece mais com algumas baquetas caribenhas.

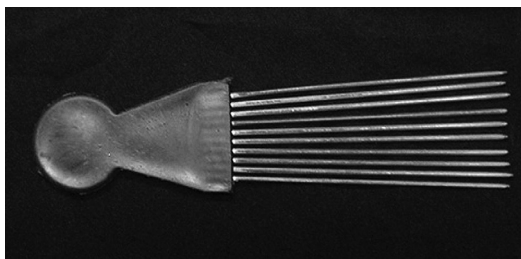



Figura 77 – Exemplo de baqueta não usada para tocar reco-reco, mas apresentada por Rosauro
Foto do autor

Tudo isso não significa que não existam textos sérios tratando da chamada música latina e da família de instrumentos discutida aqui. Existem, mas são exceções, em meio a este mar de besteiras. Um ótimo exemplo é o artigo intitulado *The Making of a Guiro – the Unsung Thriller of Latin Rhythm,* de John Santos (1985, p.45). Nele o autor oferece uma descrição mais precisa do *guiro* e suas particularidades e diferenças:

> O *guiro* (pronunciado em inglês *wee-doh*) é um instrumento de percussão geralmente encontrado na música latina. No entanto,

> ocupa um lugar especial dentro da música cubana e porto-riquenha. O *guiro* recebe diferentes nomes e tem vários "primos" que são bastante similares, como o *guayo*, o *guicharo* de Puerto Rico, a *guira* da República Dominicana e o *reco-reco* do Brazil. Todos estes instrumentos produzem seus sons ao serem raspados ou batidos com uma baqueta ou um tipo de "garfo."

Visto tudo isso, fica claro que a literatura mais séria sobre a música latina, apesar de bastante representativa (grande parte dela não trata exclusivamente da percussão), não é capaz de afetar positivamente as maneiras pelas quais determinadas imagens sobre a música e os povos latinos são constantemente reforçadas pelos tipos de literatura e mídia até agora discutidos e apresentados. Este corpo falso de literatura foi construído ao longo dos anos e ainda, neste exato momento, continua a ser escrito. Toda essa confusão e generalização – instrumentos chamados incorretamente, confundidos com outros, esta coisa de imaginar que tudo "*es la samba*", que o samba é mesma coisa que a salsa e que o Brasil é a mesma coisa que Cuba – é citada pelos compositores Gordurinha e Almira Castilho na música *Chiclete com banana* da seguinte maneira: "Eu só boto *bebop* no meu samba quando o Tio Sam [...] aprender que o samba não é rumba".

Por um lado, o leitor poderá argumentar que o corpo de literatura apresentado aqui não é significativamente responsável para a formação dos estereótipos e generalizações analisados. Afinal, quase ninguém leu estes textos publicados no chamado meio acadêmico para pensar desta maneira. Por outro lado, existem outras maneiras de discutir isso. Entre elas, a análise dos mesmos procedimentos por parte da indústria de instrumentos musicais, que vende instrumentos em grande escala em todo o mundo.

Uma das companhias mais irresponsáveis com relação a este problema é a norte-americana Latin Percussion (LP), uma das maiores do mundo no segmento. Qual é a estratégia básica utilizada pela companhia? Primeiramente, ela se autopromove como fabricante de respeito, sempre guiada pela música, não pelo comércio, conforme descrito em seu *LP Complete Percussion Catalogue*. Ela diz res-

peitar as várias culturas representadas, mas na prática contradiz tal noção: por exemplo, a companhia também nomeou instrumentos incorretamente e não teve nenhum interesse em mudá-los, mesmo quando o próprio dono na época foi comunicado sobre o erro.

Sem dúvida, a LP produz vários instrumentos de grande qualidade – principalmente os chamados bongôs e congas. O problema é que a demanda e as estratégias agressivas de mercado, usadas pela companhia ao tentar produzir uma extensa variedade de instrumentos musicais de todos os lugares do mundo, afetam profundamente sua qualidade. Ao mesmo tempo – e isto não deveria ser uma surpresa, pelo contrário – aumenta o número de discursos que comunicam a ideia de respeito em relação àquelas culturas representadas por ela.

O então presidente da companhia (hoje incorporada a outra empresa) diz que quando ele começou o que mais o preocupava era a música latina, mas que "hoje ele cai dentro" de todo o tipo de música e quer estar em qualquer lugar onde a percussão for tocada.

O problema não é apenas ser impossível "estar sempre lá", seja lá onde a percussão possa ser encontrada, ou estar dentro de todos os tipos de música no mundo. O fato é que mesmo as culturas que ele parece entender melhor são falsamente representadas. Por exemplo, temos o caso de um tipo de raspador produzido por ele chamado de *guiro* merengue. Assim como um brasileiro "nunca" usaria o termo *guiro* para denominar o reco-reco, não existe nenhum dominicano que use o termo *guiro* para caracterizar seu instrumento nacional – a *guira* dominicana.

Se considerarmos que o presidente da LP tem "grande" experiência com a chamada música latina, perguntamo-nos então por que distintos instrumentos são nomeados erroneamente, o que se contrapõe seu discurso de respeito, que é sempre reforçado por textos que promovem a relação da companhia com a "família latina":

> Patato [Valdez, um músico famoso], que tem sido um amigo de toda a vida e frequentador da casa gostava de visitar sua família para cozinhar [...] Esta história reflete a proximidade da família Cohen às lendas da indústria e o total envolvimento deles com a

percussão. "Não é somente um negócio" [diz o presidente da LP...] "é na verdade um estilo de vida." (1994, p.6)

Este discurso não corresponde à realidade, já que tais instrumentos, nomeados erroneamente, são vendidos em todo o mundo. O que é então que o presidente quer dizer com o termo "latino" que ele tanto compreende e respeita? A maioria dos artistas citados não são dominicanos, mas sim aqueles que, de diferentes maneiras, se relacionam com estilos musicais ligados à *salsa*, com base em elementos cubanos e porto-riquenhos. Essas diferenças significativas entre as várias culturas – o merengue é algo completamente distinto da salsa – deveriam ser consideradas pela LP, mas não são. É mais importante vender instrumentos, colocá-los no mercado rapidamente. A responsabilidade fica sempre em segundo plano. O pior é que companhias pequenas acabaram incorporando os termos errados lançados no mercado pela LP, o que tem acontecido muito nas últimas duas décadas.

Para além do Caribe existe o caso de um instrumento japonês, que também foi nomeado erroneamente pela LP – o *binzasara*. A LP o chamou de *kokiriko*, um termo que no Japão é popularmente usado para designar um tipo de reco-reco folclórico que recebe o nome tradicional de *surizasara*. O *binzasara* verdadeiro não é um instrumento de raspar.

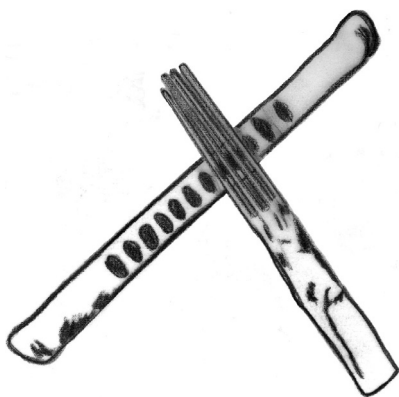



Figura 78 – *Surizasara*
Arte do autor

Figura 79 – *Binzasara*, vendido falsamente como *kokiriko*
Foto do autor

Quando comuniquei o fato ao presidente da Companhia, dizendo-lhe que com isso ele estava representando falsamente a cultura japonesa, o que contradizia seus discursos de respeito às diferentes culturas, ele me escreveu a seguinte mensagem:

> Para dizer a verdade eu não faço ideia de como este nome – *kokiriko* –chegou a mim. Há alguns anos, quando eu estava no Japão, alguém me avisou sobre o fato de que este termo estava sendo usado erroneamente. Bom, eu lamento que o estrago já tenha sido feito. A maioria das pessoas conhece este instrumento pelo nome errado. Espero que ao menos eles estejam fazendo um bom uso dele. Nunca foi minha intenção desconsiderar a origem do produto. Eu tenho sempre agido com pressa para colocar os produtos no mercado e algumas vezes não faço tudo da maneira mais correta. Obrigado por informar-me sobre o nome correto do instrumento.

Isto serve para mostrar como as necessidades de mercado são mais importantes que o suposto interesse da LP em respeitar as culturas por ela "representadas". Como a percussionista japonesa Mika Noda observa: "O *binzasara* nunca se chamou *kokiriko* [...]. Quando as pessoas dizem *kokiriko* elas imaginam o *surizasara* devido à forma e à aparência similares, mas nunca o *binzasara*.

O fato de que as pessoas estão fazendo um bom uso do instrumento não é o ponto em questão. Além disso, o fato de o dono ter reconhecido o próprio erro não resultou em nenhuma mudança por parte da LP.

O que permite à companhia norte-americana fazer tudo isso é justamente a remota existência do *kokiriko*. O leitor naturalmente deve recordar-se deste aspecto – a distância, o remoto – e como ele tem importância essencial no processo de representação. Somos todos latinos ou orientais ou africanos vivendo fora do eixo central da metrópole – Europa e América do Norte. Somos realidades insignificantes e não contamos, mesmo (ou talvez principalmente) quando somos justamente os representados.

Esta representação também se estabelece por vários outros meios, entre eles os anúncios de instrumentos musicais. Um ótimo exemplo são os anúncios referentes à *world percussion*, termo que se relaciona à chamada *world music*, uma categoria criada por multinacionais na década de 1980, como estratégia de conseguir novos mercados e que objetivava a identificação de tudo aquilo que era produzido fora do mundo do *pop* e do *rock* dos Estados Unidos e Inglaterra. Havia a necessidade de se encontrar um termo que pudesse empacotar e vender *outras* músicas. Evidentemente, o termo é ineficiente (não pode, de forma séria, levar em conta a diversidade e diferença), mas também bastante efetivo (é ideal para o *marketing* desses produtos – música dos outros – e para o controle melhor do mercado). Por esse processo, estabelece-se uma extrema generalização, padronização e simplificação de culturas diversas, tema central nesta discussão.

Mas qual é a relação entre esta temática latina, terceiro-mundista, e os aspectos de primitividade discutidos aqui? Se analisarmos certos discursos apresentados em livros, textos, anúncios de vendas de instrumentos musicais, gravações e outros podemos observar o uso *privilegiado* de conceitos que, de forma geral, se relacionam com as noções de primitividade e naturalidade já apresentadas. Por exemplo, os conceitos (na maioria dos casos piegas) de ritmo original e mãe natureza; da necessidade de sentir o ritmo

da vida, a batida do coração, o som primitivo e natural do tambor; da busca de sons e mundos autênticos, de culturas remotas e da mãe África. Enfim, a tentativa de acessar realidades que parecem perdidas.

Segundo Erlmann, existe certa nostalgia de totalidade e unidade mundiais celebradas pela *world music*. Nesse sentido, a diversidade, algo que temos de sobra na percussão e na famigerada música étnica, seria a matéria-prima de sustentação de uma cultura capitalista global. Nas palavras de Fredric Jameson (apud Erlmann, 1993, p.6): "a produção de diferença é inerente à lógica do capitalismo". Assim, aquilo que é diferente é tragado, alimentando o consumo.

Os discursos fundamentais sobre a origem da percussão, primitividade e certo misticismo têm sido recriados na *world music*. Tambores transformaram-se em artefatos relacionados a valores espirituais, a uma existência orgânica, cosmologia e práticas rituais. A percussão, ao tornar-se desta forma um objeto de consumo, serve como meio de acesso a outras realidades de forma mais efetiva do que a maioria dos outros instrumentos musicais, justamente por seus aspectos físicos e pelo conceito de origem que se aplica a ela. Nesse sentido é que falo de um primitivismo revisitado com relação ao uso atual da percussão: o primitivo tido como original, puro e natural e a percussão como meio de realizar essa jornada mística à nossa ancestralidade.

A idealização do poder sagrado do tambor, do espírito do tambor, celebra aquilo que tem sido chamado de *one worldism*. Um exemplo dessa noção de espiritualidade com relação à percussão, que ainda ocorre em nível mundial hoje, mas de forma diferenciada, "eram" os chamados *drum circles*, grupos de pessoas que se reuniam para experimentar o poder coletivo e místico dos tambores, ao redor de fogueiras, nas praias, nas matas. Na África do Sul, por exemplo, em meados e no final dos anos 1990, este conceito se relacionava com a construção de identidade por parte daqueles que participavam de tais atividades. Mundialmente, em sua grande maioria, os participantes não cresceram em nenhum tipo de tradição musical envolvendo tambores e percussão nem seus eventuais aspectos es-

pirituais. Desta forma, os instrumentos são utilizados com a finalidade de atingir e adquirir tais experiências de participação em uma cultura global que idealiza realidades, sistemas religiosos e valores culturais do Outro.

Esta dialética do global e do local é invariavelmente relacionada a fatores econômicos. Por exemplo, notamos que todos os doze anúncios de vendas de instrumentos em um volume particular da revista *RhythmMusic – Global Sounds and Ideas* são de instrumentos de percussão, apesar de que esta revista não era especializada na área. No entanto, o próprio nome da revista comunica a noção da relação entre o ritmo (vibração e pulsação) e o global. Nesse sentido, a percussão ocupa um papel central no mercado mundial. As relações entre vida, natureza e percussão são claramente observadas, por exemplo, nos anúncios de venda de instrumentos da companhia norte-americana Remo:

> Dos djembes aos djun-djuns, a Remo ouve o mundo. A pulsação da vida é a batida de um tambor. É aquela pulsação rítmica que nos faz lembrar quem somos e de onde viemos. É por isto que a Remo tem o constante compromisso de atingir o mais autêntico som de tambor do mundo em qualquer instrumento que faça. Não importa o quão antigo ou distante... a Remo continua trazendo os ritmos da vida.

Outra vez, o ritmo musical é diretamente relacionado com o ritmo da própria vida. O texto diz que a Remo *está* ouvindo o mundo, inteiramente atenta a ele. O anúncio também apela à noção de autenticidade, que assegura que os sons autênticos dos tambores ao redor do mundo servem como meio de acesso a outras realidades. Estas representações são geralmente construídas por pessoas que estão familiarizadas com esta idealização ocidental do chamado "poder sagrado do tambor", do "espírito do tambor" e de sua "mística sabedoria". Os exemplos que se seguem demonstram como estes elementos podem ainda ser utilizados.

1.
Sinta a pulsação
Inspirada em artífices de todo o mundo, a Remo oferece sua coleção de *world percussion*. Esta linha única de tambores oferece os sons autênticos de uma variedade de instrumentos... Sinta a pulsação compartilhada ao redor do mundo.

2.
Tudo começa com uma batida, uma pulsação
A cadência do discurso inspirador que ela proferirá
O tempo do recital que fará a casa cair
Os padrões que ele usará para fazer suas pinturas terem vida
A matemática e a lógica que ela transformará em erudição
O ritmo que ele encontrará a caminho de ganhar os 400-metros com barreira
A simetria das construções que ela desenhará
Tudo começa com uma batida, uma pulsação. E a pulsação começa com a Remo

Tocar percussão, tocar um tambor ensina à criança o ritmo, a base de todos os instrumentos musicais. Aumenta a coordenação e as qualidades matemáticas. Nutre a criatividade e desenvolve a autoestima e a apreciação por outras culturas.

3.
Da batida do seu coração à marcha em direção aos ciclos da lua, o ritmo encarna seu espírito e sua alma. Celebre seu ritmo pelo poder da percussão com a linha de instrumentos de Mickey Hart da Remo.

Esta noção de espiritualidade com relação à percussão é comum hoje, no mundo inteiro. Um exemplo já citado é o dos *drum-circles*, conceito que, como também já foi dito, parece relacionar-se com construção de identidade dos participantes. Hart (1990, p.211-2) se pergunta:

> Eu sempre penso que tipo de percussionista eu seria se tivesse nascido em uma cultura com a tradição do lado espiritual do tambor, em vez de em uma cultura sem os mapas dos caminhos, onde não se fala a respeito das energias e poderes encontrados quando tocamos... É difícil especificar o momento no qual eu despertei para o fato de que minha tradição – *rock and roll* – tinha um lado espiritual e que havia uma linha da família que havia mantido a antiga conexão entre o tambor e os deuses.

Os anúncios discutidos aqui servem como um elo, uma ponte que nos leva a determinadas realidades perdidas. Por exemplo, temos "a pulsação rítmica que nos faz lembrar *quem somos* e *de onde viemos*" (noções de origem e identidade ou a falta delas); "o autêntico som do tambor, não importa quão 'antigo ou distante'" (o autêntico e o remoto); "ciclos da lua, o ritmo encarna seu espírito e alma", "uma 'jornada mística' pessoal, uma jornada interna para visitar seus ancestrais" (cosmologia e espiritualidade); "o espírito da terra" (a sagrada Mãe Terra, a celebração da Mãe Natureza, unicidade com a Terra, reverência ecológica); e a história da humanidade e dos animais (identidade e natureza). Conforme afirma Erlmann (1993), tudo isto se relaciona com o desejo do Ocidente por uma visão de mundo que apresente certa unidade e coerência, algo que foi perdido.

Minha intenção não é desmentir o fato de que determinadas experiências com os tambores possam levar alguém à tão desejada experiência mística, pelo contrário. No entanto, meu foco é observar como esta noção é explorada de maneira a romantizar a percussão para fins exclusivos de consumo.

Muitas vezes as referências ao lado espiritual do tambor são estabelecidas sem o conhecimento do próprio artista, por textos também fictícios. Este é o caso do reconhecido percussionista norte americano John Bergamo, sobre cujo trabalho se escreveu: "encontrando seu caminho com um guia fácil da essência espiritual e musical dos tambores de mão" (*Warner Bros. Catalog*, 1996-1997). Como o próprio Bergamo me disse, ele nunca teve interesse

em guiar seus estudantes de forma a descobrirem tais valores espirituais da percussão. Ele sequer foi comunicado sobre a criação do texto.

Vemos então que a produção destes conceitos e ideias – espiritualidade, o remoto, a música ritual – pelo consumo são centrais ao *marketing* da percussão.

> [...] na nova cultura global, são os produtos, as imagens – planejados, produzidos e comercializados para representar uma experiência – que se transformam nas unidades de cultura básicas universalmente válidas. As imagens produzidas pela rede de multinacionais da mídia permanecem como paisagens, *scripts*, vidas não vividas cuja universalidade deriva do fato único de que a apropriação das mesmas depende da compra e da aquisição.

Um bom exemplo disto é a maneira pela qual várias imagens de experiências "não vividas" são usadas na decoração de muitos tambores. Estas imagens são geralmente representadas na pele ou corpo – casco – do instrumento. Por exemplo, o *Remo World Percussion Catalog* (1992) mostra uma série de "*frame drums*" e surdos apresentando imagens do livro *Planet Drum* de Mickey Hart: "Os sons autênticos dos tambores de todo o mundo, replicados pela tecnologia da Remo em um conjunto de instrumentos de percussão de alta qualidade – com imagens gráficas excitantes da coleção Planet Drum de Mickey Hart". E quais são essas imagens? Ao que elas se referem, de forma geral?

Temos a imagem intitulada *Planet Drum* (reprodução da própria capa do livro na qual animais, tambores e humanos são apresentados), o *Yin yang*, o *big bang*, o *taiko* ("tambor" japonês), o *shaman*, a *capoiera* (ler *capoeira*) etc. Em muitos casos, várias imagens que não têm relação nenhuma com as tradições específicas são sobrepostas. Por exemplo, o surdo brasileiro mostra uma imagem de esqueletos tocando tambores, imagem esta encontrada em outro livro de Hart e Stevens *Drumming at the Edge of Magic* (1990). Ela,

na verdade, faz direta referência à morte, conforme discutido pelo próprio autor. No entanto, nada do que ela comunica existe na tradição da qual o instrumento em questão se origina, ou seja, o surdo no samba.

De maneira similar, a percussão japonesa não se utiliza dos chamados *frame drums*, tambores cujos cascos não são muito largos e que, atuando como uma moldura, podem ser seguros com a mão. E é justamente isto que a imagem de um tambor típico japonês, reproduzida na pele de alguns destes instrumentos, parece sugerir. Enquanto tais práticas demonstram claramente a tendência de romantização da diferença, do Outro, e "exotiza" a percussão, Erlmann (1993, p.5) observa que uma série de trabalhos têm sido produzidos por autores que "insistem na necessidade de uma dialética de políticas culturais globais [e a rejeição] de qualquer noção simples de *world music* como um antídoto ao veneno da sociedade consumidora ocidental e imperialismo cultural". Nesse sentido, dicotomias como moderno e primitivo, mesmice e diferença, global e local têm sido reconsideradas e reavaliadas:

> se a cultura global de mercadorias depende da homogeneização da diversidade cultural para compreender o valor de um produto em particular, os produtores destas mercadorias não podem se permitir estar completamente cegos a essa própria diversidade como principal fonte de matéria-prima, de novas imagens [...] Os processos de produção translocais e seus agentes são mascarados em idiomas e espetáculos de mundos locais. A localidade em si transforma-se em um fetiche que dissimula as dispersas forças globais de produção. Então, pela lógica igualadora da troca de mercadorias, o global esconde a hegemonia do particular. Nas palavras de Stuart Hall, o global "é uma maneira pela qual o particular dominante localiza e naturaliza-se ele mesmo, associando-se a uma variedade de outras minorias" [...] Daqui por diante, nós deveríamos colocar o termo "*world music*" entre aspas. Mesmo que os produtos da indústria global de entretenimento deem a entender que representam tradi-

> ções locais e autenticidade, a *world music*, neste sentido, apareceria como um *soundscape* [um cenário sonoro] de um universo que, sob o disfarce da retórica das "raízes", esqueceu sua própria gênese. (ibidem, p.9)

E comenta ainda sobre a visão de Garofalo a respeito dos festivais de *world music*: "a celebração da diferença nestes festivais, mediada pela tecnologia como é, também esconde, já que se fundamenta em um tipo de 'mesmice'" (ibidem, p.8).

Estes elementos e sistemas interagem e são articulados de várias formas. No entanto, é impossível considerar as representações da percussão sem considerarmos a nova economia global na qual o consumo *sempre* entra em jogo. É verdade que existe uma relação entre espiritualidade e percussão em inúmeros contextos culturais, e que uma pessoa pode acessar esta realidade ao comprar um tambor, de maneira a iniciar sua própria jornada mística, mas é também verdade que esta dialética do global e do local é invariavelmente relacionada com fatores econômicos. Ao mesmo tempo, ela faz referência a um sistema no qual ambas as partes interagem, uma penetrando a outra. Como Erlmann (1993, p.6), com base em Fredric Jameson, observa: "A produção da diferença [...] é inerente à lógica do próprio capitalismo. [Um] sistema que em sua essência produz diferença não deixa de ser um sistema. Diferença, nesta interpretação, não é mais a antítese do sistema, sendo devolvida para dentro dele".

Dessa forma torna-se possível reconsiderar alguns dos aspectos e elementos discutidos com relação à chamada música latina, bem como o uso dos raspadores naquele contexto. Eles são simplesmente outro exemplo da interação e tensão entre realidades locais e globais. O uso do termo *guiro*, dentro desta perspectiva, também responde à necessidade de empacotarmos uma vasta gama de instrumentos para facilitar o controle de mercado. Observamos, de forma geral, que as diferenças não são observadas e que existe um cenário de forças muito maiores, invariavelmente relacionadas com o poder e a fatores econômicos.

Globalização: primitivismo revisitado

No Brasil, é na última década que o nível de absorção e incorporação de certas práticas relacionadas ao fenômeno *world music* cresceu de forma vertiginosa, principalmente dentro das grandes capitais e centros urbanos, e destes em direção às margens. É evidente que esta relação de poder é inerente ao fenômeno.

E o que acontece neste ato de buscar – ou mesmo consumir – o Outro? Os benefícios são vários e bastante significativos. Primeiro, podemos conhecer diferentes culturas de forma mais ampla e, ao contatar inúmeros gêneros musicais, podemos aprender técnicas de execução em diferentes instrumentos e a aplicação destas dentro de tradições específicas. Segundo, podemos aumentar nossa sensibilidade com relação a uma gama infinita de formas de expressão humanas, moldadas por culturas distintas. No entanto, percebemos novamente a existência de uma série de atitudes e discursos de valorização quando, muitas vezes, algo em sentido contrário se estabelece.

Vejamos dois exemplos nos quais a percussão, de diferentes formas, é significativamente utilizada. O primeiro é com relação ao forró dentro da perspectiva de sua retomada por volta dos anos 2004 e 2005, incluindo aqui o triângulo e a zabumba. Ao mesmo tempo em que a mídia e os produtores e agentes culturais nos apresentavam tal fenômeno como algo extremamente natural, era transparente certo preconceito com relação ao objeto supostamente enaltecido – neste caso, o chamado nordestino.

Não se trata aqui, obviamente, de estabelecer os limites nos quais uma música deva existir – isto seria ridículo – ou mesmo dizer que um universitário não deveria viver o forró, pelo contrário. No entanto, trata-se de perceber o que realmente muda no ato de tornar algo um objeto de consumo desta maneira, e em detrimento de quê e de quem. Fica claro que o movimento do forró serviu a propósitos específicos que, com certeza, não ajudaram a mudar o preconceito arraigado do paulista para com o dito "baiano" (maneira de reduzir todos os nortistas e nordestinos a uma coisa só) e sua suposta pobre-

za cultural, identificada em vários discursos e expressões depreciativos diariamente praticados na metrópole.

Na verdade, o que aconteceu foi justamente o contrário: houve um aumento do preconceito e exclusão devido às maneiras pelas quais vários discursos foram articulados dentro do sistema de consumo. Qualquer um, qualquer outro objeto cultural pode ser assim utilizado, alimentando o mercado, desde que o processo siga algumas regras básicas. Dentro do sistema de capitalismo global, todos, mesmo desdentados e descamisados, servem ao mesmo propósito. Novamente citando Jameson (apud Erlmann, 1993, p.6), "a produção de diferença é inerente à lógica do capitalismo [...], ela não é a antítese do sistema": ela serve justamente para alimentá-lo e sustentá-lo. No entanto, dentro do sistema, o nativo geralmente não pode nem deve ser apresentado em seu estado natural. Ele deve ser polido, refinado, limpo ou mesmo substituído. Assim, obviamente, não foi o nordestino a pessoa incessantemente mostrada ou focalizada. Pintou-se uma imagem dirigida pela mídia televisiva: jovens, geralmente brancos, com uma aparência diferente daquela do nativo, tocando violão, triângulo e zabumba (independentemente de sua qualidade musical como intérpretes, não discutida aqui). Na maioria dos casos, quando se utilizava um sanfoneiro mais tradicional, ele era geralmente colocado no fundo. Ao mesmo tempo, observamos a utilização de diferentes espaços, de acordo com o tipo de forró produzido e consumido por distintas classes sociais. Assim, é evidente que os adeptos do chamado forró novo encontravam-se em espaços bem distintos e distantes dos salões nordestinos da periferia da cidade grande.

O segundo exemplo diz respeito ao "novo" olhar sobre o que era (ou ainda é) chamado de folclore, como as congadas, os bois, os moçambiques etc. Obviamente, isto também parte, na maioria dos casos, da chamada população universitária, paralelamente à apropriação do forró já discutida. Apoiando-se agora em outros tipos de instituições culturais, geralmente "sem fins lucrativos" (lucro aqui deveria ser considerado em seus mais amplos sentidos: *status*

social, intelectual, acadêmico, poder de representar o Outro etc.), este processo está em pleno andamento.

Evidentemente, existe certa honestidade por parte daqueles que participam em tudo isto, mas a tendência de que ela acabe abatida e esfacelada pelo desenrolar dos fatos e circunstâncias nos quais tais práticas acontecem é enorme. Há elementos religiosos representados em praça pública, jovens exóticos ocupando o lugar de músicos tradicionais, apresentando-se em espaços culturais alternativos em verdadeiros mercados/feiras globais, no pior sentido que o termo pode assumir. São apresentações sem real conhecimento ou causa – "sem fundamento", como comentam entre si os nativos que realmente conhecem e são a própria tradição.

Muito disto já foi discutido com relação aos museus e feiras de exposição internacionais, o que foi chamado de "o espetáculo do Outro". Agora também temos um museu vivo, *in loco*, em pleno funcionamento, com os objetos da primitividade original presentes, respirando e cantando para seus santos. Melhor ainda, podemos participar de tais realidades ao batermos em um tambor típico, ao imitarmos danças e representarmos rituais da vida do Outro. Ao mesmo tempo em que tudo isto tem uma beleza própria, parece que estamos, na verdade, desfilando frente aos nossos próprios olhos e mentes educados televisivamente, buscando sermos mais autênticos dentro do regional, da raiz, da identidade que nos parece ter sido negada e às nossas sociedades urbanas em geral. Mesmo quando admiramos e queremos exaltar esses Outros, nossa tentativa, em geral, chega a ser uma miserável e ofensiva caricatura dos mesmos.

Participar e apreciar são coisas que devem ser estimuladas, assim como o aprendizado de práticas culturais específicas. Nesse sentido é que vejo minha própria experiência pesquisando em várias regiões brasileiras e minha participação junto à Banda de Congo Konshaça em Serra no Espírito Santo durante vários anos, o que não me isenta também, de forma alguma, de vários tropeços e críticas. Dessa forma, reflito sobre quais deveriam ser os limites entre nossas experiências pessoais e a criação, por exemplo, de grupos parafolclóricos

em São Paulo e outras capitais, sobre o pensar e o agir de forma paternalista e/ou romântica em relação ao nativo e sobre mostrar-se, de uma forma ou de outra, como autêntico e tradicional.

Além disto, existem inúmeros problemas com relação à produção e distribuição de determinados bens culturais, como o CD, junto aos grupos gravados, e uma série de outros advindos do contato e trabalho realizados entre as diferentes comunidades e as instituições culturais estabelecidas dentro da já citada perspectiva e mentalidade urbana, científica e universitária. O lugar que esses novos grupos parafolclóricos ocupam dentro do ciclo de consumo das instituições culturais e do panorama cultural da capital e as apresentações de grupos tradicionais nas cidades demonstram como este processo é escorregadio e cheio de armadilhas. Nesse sentido, respeito torna-se, facilmente, desrespeito, pelas entrelinhas tortuosas dos mecanismos capitalistas criados e reinventados constantemente, aos quais todos nós, sem exceção, estamos submetidos.

Esses são alguns poucos exemplos. Evidentemente, tal problemática existe na grande maioria das atividades artístico-culturais, principalmente naquelas atingidas pela grande mídia. Nas entrelinhas do samba, do congo, todo um quadro de desvalorização transparece nos discursos e práticas envolvidos no processo de transformar o Outro em um objeto de consumo. Com certeza, sobre tudo isto, muito poderia ser discutido com relação, por exemplo, ao carnaval Global, ao *funk* etc.

Em agosto de 2004, ao dialogar sobre cultura com um artista plástico, uma única frase sua parecia encapsular todos os conceitos aqui discutidos, reafirmando-os de forma impressionante. Ele disse que havia se emocionado ao ver uma "congada *original* de Pinheiros" e que gostava muito desta "coisa étnica, primitiva".

No decorrer deste capítulo foram apresentados exemplos relativos a uma literatura que, por suas particularidades, tem limitada influência sobre as percepções da percussão e do reco-reco. Foram também vistos exemplos da indústria internacional de instrumentos musicais e anúncios de revistas especializadas. Eles sim têm

uma força muito maior no processo de formação de tais percepções. Depois, exemplos paralelos à chamada *world music*, como os movimentos folcloristas das últimas décadas no Brasil, serviram para ilustrar outras particularidades e nuanças do mesmo processo. Em seguida, ofereço um último exemplo, dentro da música erudita, que ilustra tudo que o que vem sendo discutido aqui.

A busca do exótico, desde a incorporação dos primeiros instrumentos de percussão, sempre foi uma tônica na música "ocidental". Apresentar, trazer o exótico à luz do mundo, tem enorme significância dentro deste contexto. A transformação da percussão em mercadoria e seu uso como fator relevante para o estabelecimento de *status* e autoridade também é uma constante. Neste sentido, a inclusão de uma obra dentro de um programa muitas vezes objetiva a representação do autêntico, do nacional, do Outro etc.

Um bom exemplo foi a apresentação de minha obra para reco-recos intitulada *33 Samra Zabobra* no World Music Institute em 1997 pelo Group Pulse de Nova York. Seu aspecto único, sua diferença e a obscuridade de seu criador permitiram que ela fosse apresentada como *premiére*, mesmo sendo de conhecimento da diretora do grupo que a obra tinha sido estreada dez anos antes naquela mesma cidade. Naquela ocasião, Richard Chon (1987, p.18), em seu artigo intitulado *Brazilian Ensemble Stir Vibrant Sounds*, afirmou:

> Se minimalistas como Steve Reich provaram alguma coisa é que as músicas nativas têm uma integridade formal que se iguala a tudo aquilo que os chamados compositores "intelectuais" de música erudita ocidental conceberam [...] Definitivamente, o Grupo de Percussão da Universidade Estadual Paulista se inspira primordialmente na música nativa de seu país, alcançando efeitos ritualísticos que insinuam certo frenesi arquetípico, nobre. Tocando tanto em instrumentos nativos quanto modernos, a *performance* do grupo levantou algumas questões interessantes: até que ponto em sua música a tradição nativa informa a acadêmica e vice-versa? Quanto disto é assimilado e quanto é genuíno? E finalmente, isto

realmente interessa?... *33 Samra Zabobra* [...] levantou tal pergunta e tornou-a supérflua...

Similarmente, Kyle Gann (1987, p.13), no artigo *New Music from Brazil – Sticking* It, observou que

> A nova crise musical, nosso dilema moral sobre se acessibilidade ou autonomia são a grande vantagem, parece não afligir as nações na periferia do *mainstream* euro-americano [...] Se estes países não nos alcançaram ainda ou se eles estão geograficamente imunes à crise causada por nossa fragmentação [...] é uma coisa que eu ainda não entendi.

No caso aqui discutido, atenção exclusiva foi dada a uma suposta primeira audição de uma obra diferente de um compositor latino apresentado como uma autoridade em *guiros* (conforme já dito, instrumentos não existentes no Brasil e que nunca foram utilizados em meus trabalhos).

Em 2000 a mesma obra foi gravada por outro grupo americano – *Ethos* – sem que eu soubesse do fato ou autorizasse sua execução ou reprodução, exemplificando como qualquer elemento de qualquer realidade remota pode ser utilizado dentro deste processo de falsa representação aqui discutido.

A tendência a homogeneizar nossas "insignificantes realidades" (Brasil, Terceiro Mundo, "diferença" etc.) é forte e desenfreada. A hegemonia do particular é relativa e está constantemente subordinada a outras realidades de maior poder. Nos vários casos discutidos aqui (a indústria de instrumentos, os textos acadêmicos, os discursos comuns, a música erudita etc.) observamos a mesma transformação do Outro (os primitivos modernos sem direito à voz ou com direito relativo ao uso da mesma) em objeto.

Considerando os conceitos expostos por Torgovnick e a eterna subordinação desta América latina/colonial, fica claro que africanos, negros, exóticos, tradicionais, nações em desenvolvimento, latinos, nordestinos, congadeiros, percussionistas, reco-requistas

etc. serão detentores eternos do chamado "ritmo original e místico do tambor", testemunhando todo o romantismo e a miséria que advêm desta ficção constantemente recriada para fins de sujeição e consumo. "Sem querer", os ritmos nacionais e nossos tambores hoje servem como elementos que eternizam nossa posição como pessoas destituídas do controle de seu próprio destino, a grande parte de um mundo globalizado que nos é imposto.

Nesta festa universal da *world music,* ao som de tantas alfaias, tudo se vende. Com certeza, muitos dos resultados musicais advindos deste processo apresentam-se muito belos. No entanto, deveríamos, no mínimo, parar para observar as entrelinhas do cenário no qual a percussão mundial se desenrola e tais "batuques" acontecem. Deveríamos parar para observar o que realmente acontece no espaço entre um dente e outro da engrenagem do sistema, um dente e outro do reco-reco. Por detrás da grande feira, a grande maioria tenta sobreviver às margens da globalização e do sistema que exclui, *mesmo quando inclui*. Como diz Stuart Hall, a naturalização é uma estratégia representacional criada para *fixar* "diferença", *assegurando-a para sempre*.

12
Das Guiro:
DESAFIANDO OS CÂNONES

Neste capítulo eu considero como o indivíduo é capaz de dar sentido ao reco-reco, de forma a sobrepor a visão tradicional pela qual ele tem sido representado, conforme vimos até aqui. Para fazer isto me referirei à obra *Das Guiro*, do compositor norte-americano Michael Colquhoun, e a minha primeira peça para reco-reco, intitulada *Estudos – quatro pequenas peças para reco-reco solo*. Conforme já dito, considero *Das Guiro* a obra-prima para estes instrumentos, um trabalho verdadeiramente antológico.

Figura 80 – *Guiro* cubano
Foto do autor

Ambas as peças refletem as experiências individuais de seus compositores como músicos executantes e suas diferentes realidades com relação ao reco-reco, como seu enorme potencial musical contrastando com a ideia geral de que ele não é musical e extrema-

mente limitado. *Das Guiro* é particularmente relevante no sentido de que Colquhoun usa o instrumento denominado *guiro*, representante maior da família do reco-reco em todo o mundo, para desafiar a forma geral com que as pessoas estabelecem representações dentro da música ocidental.

Treinado como fui no paradigma ocidental, entendo *Das Guiro* como um microcosmo, uma metáfora de minha própria experiência com a família do reco-reco nos últimos trinta anos. Apesar de nossas abordagens serem tão diferentes, ambas as obras desafiam e "deconstroem" as noções tradicionais de música em geral e do reco-reco em particular. Nesse sentido, a obra de Colquhoun e meu extenso trabalho com o reco-reco procuram reconsiderar as representações convencionais sobre o instrumento, com base em uma experiência *individual* e grande determinação.

Em *Das Guiro* encontramos algumas das mais importantes questões relacionadas à música – sua *performance*, suas representações, seus vícios. Nela observamos o contraste entre duas realidades distintas, ou seja, o uso popular do instrumento e seu estudo acadêmico, o uso nas tradições folclóricas e na música erudita, as maneiras pelas quais o instrumento tem sido mal entendido e usado, a sua relação com o erótico e a tendência dominante de padronização no Ocidente. Por incrível que pareça, *Das Guiro* coloca em questão todos estes aspectos.

Poucas semanas separam a criação de minha primeira peça para reco-reco (*Estudos*) e a criação de *Das Guiro*. Terminei *Estudos* em abril de 1983 em São Paulo e o flautista e compositor Michael Colquhoun terminou *Das Guiro* em maio daquele mesmo ano em Buffalo, Nova York. Pelo que eu saiba, estas são as duas primeiras obras escritas para reco-reco e *guiro* solo.

Um momento marcante em minha própria jornada com o reco-reco foi assistir à memorável *performance* de *Das Guiro* feita pelo músico brasileiro Roberto Saltini no início dos anos 1990. Ver Saltini executar aquelas partes da peça que requerem que o músico toque o chamado "*guiro-punk*" e o "*guiro*-Beethoven" foi uma experiência marcante. No entanto, necessitei um tempo bastante

longo para tornar-me realmente consciente do significado e valor desta peça, justamente pelas questões filosóficas que ela levanta.

O fato é que Colquhoun usa o *guiro* como um símbolo, um meio para estabelecer sua crítica à música Ocidental. E ele faz isto com muita maestria. Conforme ele próprio me escreveu: "Eu tenho usado o *guiro* como um ícone pessoal para atacar a música ocidental e sua propagada idiotice. Por isto inventei *Das Guiro*".

Colquhoun, em correspondência via e-mail, explica como o infame *guiro* pôde ser transformado nesse ícone pessoal como resultado de sua própria experiência como executante de música latina:

> Quando comecei a tocar em bandas de música latina para dançar (principalmente no estilo *charanga*) todo mundo meio que assumia que eu tocaria alguns ritmos simples de *cha-cha-cha* no *guiro* quando não estivesse tocando minha flauta. Então eu era deixado segurando aquela "coisa" quando a banda pegava um tempo mais rápido e começava a tocar um ritmo *guaguanco*. Assim, aprendi a tocar o *cha-cha-cha* que era fácil e "tentei" tocar o *guaguanco*. Mas este não era nada fácil! Naquele tempo tocavam-se alguns *hits* populares de Johnny Pacheco que tinham feito sucesso no início dos anos 1960 (*Charanga Pachanga*). O próprio Pacheco *sempre* tocava o *guiro* quando não tocava sua flauta. Felizmente, tanto para mim quanto para minha banda, o cantor principal assumiu a "seção do *guiro*" mantendo o estilo latino de uma forma mais feliz.

A experiência de Colquhoun mostra com bastante transparência a realidade geral deste instrumento, ou seja, a ausência de um especialista ou músico específico que o toque. *Alguém,* ou melhor, *qualquer um* tinha que pegar aquela "coisa" e tentar dar um sabor latino à música. É com base nesta experiência que Colquhoun cria uma peça na qual um "membro não tão usual da família de instrumentos de percussão [...] geralmente mal compreendido e mal usado" é analisado academicamente. Desta forma, o *guiro* transforma-se no meio pelo qual ele pode criticar a idiotice da música ocidental convencional, em contraste com a tradição popular. Ele

pega um instrumento que parece incidental em um grupo e o usa como símbolo central para desafiar o cânone. Assim, cada elemento apresentado em *Das Guiro* assume um caráter político.

Ele faz referências tanto ao popular quanto ao erudito para construir e desenvolver esta crítica. Isso fica claro ao vermos que o executante deve assumir duas funções contrastantes, indo de uma para a outra, algo que me influenciou na criação da obra *Sapus columbus*. Primeiramente, o executante "é" um músico popular que deve tocar e cantar em espanhol usando o ritmo *guaguanco*. Depois, ele "é" um intelectual que, lendo um texto em alemão (que é colocado em uma estante de leitura no centro do palco) aborda o instrumento de forma acadêmica.

O texto, na verdade, *deve* ser lido em alemão, o que para mim soa como um ataque direto ao etnocentrismo, entendido aqui como uma maneira de julgar e analisar os Outros, ou seja, a "aplicação de normas de uma cultura sobre a outra", como diria Hall (1997, p.258). A peça de Colquhoun "aluga" e parodia a eminente tradição intelectual da chamada Escola de Musicologia Comparada de Berlin, os importantes festivais de música contemporânea em Darmstadt e a ideia de uma cultura alemã "superior". Conforme ele mesmo diz: "Para uma maior clarificação sobre a pronúncia do texto em alemão, consulte seu intelectual local" (por e-mail, 1998).

Ao estabelecer que o texto deve ser lido em alemão, independentemente de onde a peça for executada, Colquhoun põe em questão tal superioridade intelectual e acadêmica, parecendo perpetuá-la. Desta forma Colquhoun censura e desafia a autoridade, mas a mantém em uma posição "superior" de maneira a ridicularizá-la. Para enfatizar a distância entre estas duas realidades – a popular e a acadêmica – ele aconselha o executante a consultar sua banda de salsa local para obter maiores esclarecimentos sobre os métodos e técnicas usados para tocar o *guiro*.

Elementos relacionados à padronização sonora do instrumento, à forma e ao erótico, o ato de tornar o instrumento algo clássico e de estabelecer uma determinada autoridade com relação a ele, conforme discutido em meu texto, também são explorados por Colquhoun

em *Das Guiro*. Por exemplo, ao criticar a padronização dos instrumentos musicais, Colquhoun (1983) estabelece uma analogia meio "escondida" entre o instrumento e a genitália masculina. Esta é outra maneira pela qual o erótico se relaciona com estes instrumentos, conforme já visto tantas vezes em outros capítulos. O texto diz:

> [O *guiro*] é feito de uma cabaça. Na verdade, você mesmo pode plantar e fazer crescer uma em seu jardim. No passado, sempre houve um grande problema porque não era possível padronizar suas formas e tamanhos. Alguns eram pequeninos e quase não prestavam para nada; outros eram atraentes e gordos, mas muito curtos; e outros eram muitos longos, mas muito finos. Assim, o *guiro* de cada homem tem sido diferente.

Com relação à padronização e controle de tamanho, forma, som e *performance*, e o sentido essencial que isto assume na tradição ocidental, ele diz:

> Eu proponho um projeto de engenharia genética no qual o material genético da planta do *guiro* seja modificado de maneira a produzir cabaças totalmente iguais que possam então crescer dentro do melhor controle científico em grandes fábricas/fazendas de plantação. Desta forma, poderíamos assegurar uniformidade com relação ao tamanho e à *performance* de todos os *guiros*. Este novo instrumento poderia ser então explorado de forma apropriada pelos compositores do "novo-*guiro*".

Ele também faz referência às possibilidades composicionais de tal instrumento:

> As possibilidades para o chamado novo-*guiro* parecem ser quase infinitas. Primeiramente, meras transcrições proliferarão: por exemplo, o *guiro*-Beethoven. Depois, peças originais para *guiro* serão compostas. Eventualmente, quartetos de *guiro*, sonatas para *guiro* e piano e mesmo concertos para *guiro* serão escritos.

Ora! Meu próprio trabalho faz referência à criação de uma nova música com base em elementos da tradição ocidental. Por exemplo, o uso de elementos da notação tradicional para a caixa-clara e a notação tradicional em geral. Outros elementos fazem referência ao uso de formas fixas e regulares, melodias, diferentes tipos de ataque e preferência na produção de determinados sons, bem como a abordagem tradicional com relação ao instrumento e à própria apresentação no palco. Talvez, ao fazer uso de determinadas técnicas convencionais ocidentais no reco-reco eu estivesse tentando emprestar certa credibilidade ao instrumento, dentro de um contexto em particular. Esta tem sido uma prática comum, que pode ser observada com relação à maneira pela qual os percussionistas modernos aprendem, por exemplo, a tocar marimba executando obras de Bach e outros materiais tradicionais. Para criticar esta prática, Colquhoun pede que o executante "cante alto, com som nasal e desafinado, os compassos de abertura da quinta sinfonia de Beethoven, parando na primeira cadência e tocando o *guiro* em uníssono rítmico com a melodia" (ibidem).

No entanto, Colquhoun não está criticando o uso de material tradicional em si, e nem está interessado em desfazer-se da composição formal. Ele mesmo me disse que eu nunca pensasse que *Das Guiro* era uma tentativa de destruir o trabalho composicional em si. "A obra simplesmente satiriza e ridiculariza aqueles acadêmicos idiotas que não podem perceber que suas torres/prisões de marfim já eram."

Colquhoun está preocupado principalmente com a tendência desenfreada de aplicarmos meios e modos tradicionais de pensamento (leia-se europeu e ocidental) a tudo que seja musical. Para ilustrar isso, ele apresenta um número de velhas e novas técnicas que devem ser usadas no *guiro*:

> O *guiro* já mostrou seu potencial para modificações sonoras por meio de algumas outras técnicas. Além da raspada básica, existem os chamados *clicks*, o *sul tasto*, o *sul ponticello*, o *col legno*, o *guiro* com a voz e, finalmente, o movimento de moinho. Assim, o *guiro*-Darmstadt [...] acaba se transformando no *guiro-punk*... (ibidem)

O desenvolvimento deste material, do clássico ao *punk*, leva a obra ao seu fim extraordinário:

> Imediatamente, toque movimentos bem altos para baixo, com bastante rigidez[1] e recite *DAS GUIRO* sem parar por uns vinte segundos. Comece aspirando o *S* do DAS em uníssono com a raspada para baixo. Lentamente, este movimento "aspirado" para baixo se transforma no movimento para baixo do cha-cha. Cante o seguinte [excerto de *Cocinando suave* de Ray Barreto] bem baixinho, uma ou duas vezes, enquanto você sai lentamente do palco. Continue tocando e cantando até que você tenha deixado completamente o espaço da *performance*. (ibidem)

Assim, o *guiro* acaba retornando ao seu "mundo" e contexto originais, enquanto a estante de leitura permanece no centro do palco, como no início, antes do aparecimento do músico "nativo/folclórico".

Não é necessário aqui dissecar ainda mais a obra de Colquhoun. Sem dúvida ela poderia e até deveria ser lida de outras maneiras, tanto pela importância das questões que ela levanta quanto por seu simbolismo. Mas em vez de enfatizar os inúmeros contrastes e diferenças entre *Das Guiro* e minha primeira peça para reco-reco, minha intenção é na verdade demonstrar como as duas obras acabam por fazer referência a realidades e problemas similares.

Algo marcante em *Das Guiro* e meu trabalho é o fato de que ambos retiram um instrumento de seu mundo original – a tradição popular – de maneira a invadir a arena acadêmica de forma significativa. Isto tem despertado inúmeras respostas por parte das pessoas. Ao mesmo tempo em que elas parecem levar a coisa a sério, é comum que ela seja, na verdade, percebida como ridícula, principalmente pelo fato de ter sido o tema de uma tese de doutorado em filosofia. Sou extremamente consciente das inúmeras ocasiões em que as pessoas, ao ouvirem sobre meu trabalho com o reco-reco, ficaram espantadas pelo fato de que eu obtive meu PhD

1 Aqui o guirero está imitando o estereótipo de um guitarrista de rock.

investigando um objeto tão ordinário. De fato, esta surpresa e desconfiança foram a razão de escrevê-lo, assim como este livro. Neste sentido, como no caso de Colquhoun, meu trabalho também media diferentes realidades e expectativas. Os dois zombam da idiotice acadêmica demonstrando como a *performance* da música dentro do cânone e da tradição do Ocidente pode alcançar os limites do absurdo. Nossos trabalhos são extremamente sérios, mas intrinsecamente sarcásticos e zombadores, como se tivessem herdado isso de maneira natural. Eles existem dentro do ambiente que eles, na verdade, minam e até "destroem".

Pode ser argumentado, como fez Anthony Seeger em 1998, na época diretor do Instituto Smithsonian (especializado em músicas tradicionais do mundo), que trabalhos como *Estudos* e *Xavier Guello* (obra solo para reco-reco de metal com molas afinadas) representam a construção de um tipo de reco-reco com base em aspectos tonais e harmônicos e em outros elementos musicais mais tradicionais, o que faz deles algo mais próximo das tendências e opiniões dominantes (*mainstream*) e do cânone europeu, algo que eu, na verdade, pareço sempre criticar. Até hoje considero esta uma das mais importantes críticas ao meu trabalho. O que eu poderia dizer então?

Ao mesmo tempo em que isto tem sua verdade e que *Xavier Guello* tem sido a obra mais importante que uso para discutir as questões de representação do reco-reco em todo o mundo, uma série de outras peças também foram usadas para o mesmo propósito. Além disto, existem vários elementos em *Xavier Guello* que dificilmente poderiam ser classificados como *mainstream*. Ou seja, mesmo usando alguns elementos que fazem referência ao tradicional, é sempre difícil, para não dizer basicamente impossível, que alguém perceba uma pessoa tocando reco-reco solo como algo clássico e estabelecido!... Sei que nunca devemos dizer "nunca", mas baseado em tudo o que venho discutindo e nas relações do instrumento com uma enorme diversidade de "outras" coisas, um reco-reco nunca será o *mainstream*!

13
Sapus columbus

A enorme variedade de "outras coisas" apresentada em meu texto – o erótico, a natureza, o destino, a agressividade, a sensação de incômodo etc. (e em certo sentido, até os animais e insetos anteriormente discutidos) – sempre me fascinou porque ela justamente acaba por definir a própria existência do instrumento! Foi assim que eu acabei misturando tudo isso em uma obra musical mirabolante chamada *Sapus columbus*.

Como havia comentado anteriormente, alguns animais parecem produzir som raspando, mas não o fazem. São as pessoas que estabelecem uma relação entre os sons deles e os do reco-reco, baseada na semelhança entre eles. Foi assim que os Hopi (grupo étnico do norte do Arizona), por exemplo, estabeleceram uma série de relações entre o reco-reco, os sapos e a própria natureza. O instrumento musical deles consiste em um reco-reco, um raspador (no caso uma escápula) e uma caixa de ressonância (uma cabaça). A extremidade inferior do reco-reco é apoiada sobre a cabaça que amplia o som. A cabaça, por sua vez, apresenta a forma de um sapo, com uma projeção simulando sua cabeça. Ao mesmo tempo ela e a escápula apresentam desenhos de nuvens. Devido ao fato dos Hopi viverem em regiões desérticas, o reco-reco serve para chamar a chuva, porque seu som se assemelha ao do sapo, animal diretamente relacionado à água – basicamente é isso.

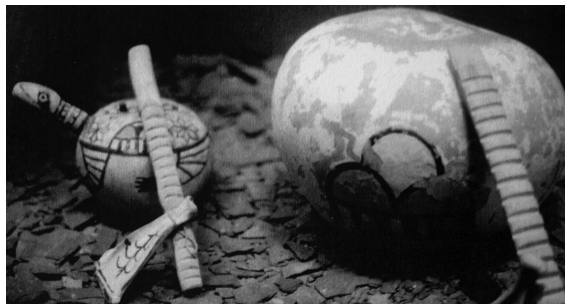



Figura 81 – Raspadores Hopi, Arizona. Repare nos elementos relacionados com a chuva: o sapo, as nuvens e os raios.
Foto do autor (Heard Museum, Arizona)

Na minha primeira visita à Colômbia também deparei com um tipo de reco-reco bastante diferente e único – uma *guacharaca "bailarina"*. Era um reco-reco que possuía em sua parte superior uma bonequinha. Por meio de um determinado sistema, ao raspar a superfície do instrumento uma cordinha puxava e acionava uma haste na parte interna da madeira – um tipo de bambu, fazendo a haste ir para cima e para baixo de acordo com o movimento da baqueta raspando. Assim, era possível fazer a bonequinha "dançar" ao som do instrumento.

Figura 82 – *Guacharaca "bailarina"*, Colômbia.
Foto do autor

Como já disse, inspirado em *Das Guiro*, eu achava bastante interessante a ideia de Michael Colquhoun de misturar o discurso científico com a *performance* musical, burlando e colocando em questão toda a seriedade aparente do primeiro.

Além disso, eu estava nada mais, nada menos do que na Colômbia, um país do qual temos uma ideia extremamente estereotipada – a do tráfico de drogas e guerrilhas. Pronto! Seria a mesma história vista tantas vezes antes. Uma história sempre recriada e recontada pelos mesmos narradores, os Estados Unidos. Alguns exemplos? No Panamá, onde a droga foi o álibi, o ex-amigo Noriega, da lista de pagamento da própria CIA, virou vilão por começar a interferir em interesses americanos. O Brasil, por começar a ficar muito independente, fez com que a administração Kennedy preparasse o caminho para o golpe militar de 1964. Granada, uma minúscula ilha no Caribe, foi invadida por patrocinar uma revolução social que poderia servir de exemplo à região. A desculpa foi a suposta impossibilidade dos Estados Unidos de prover óleo aos seus aliados, no caso de uma invasão russa no Oeste Europeu. Mais recentemente temos a ameaça iraniana, iraquiana e todas as mentiras fabricadas com base em interesses econômicos – petróleo, riquezas naturais, a água da Amazônia etc. Obviamente, a lista das atrocidades cometidas pela "política de boa vizinhança" é infinita: Nicarágua, Guatemala, El Salvador, Honduras, Chile, Haiti, Vietnam, Camboja, Laos, Timor Leste, Iraque, Libéria...

Neste ponto foi fácil misturar tudo isso em uma só obra. A sequência era clara! Para construir determinado nível de seriedade e confiança eu deveria primeiro falar mais cientificamente, como se estivesse narrando os fatos relacionados ao instrumento tanto na Colômbia quanto entre os Hopi. Isto seria fácil, já que sempre viajo bastante e muitas pessoas me conhecem como uma autoridade no instrumento. Depois, eu deveria encontrar um álibi. Sim, porque um álibi é sempre necessário para que um povo sofrido receba ajuda externa para que a "democracia" possa ser restaurada e mantida, contra a tirania de agentes locais (Panamá, Granada, Irã...). Meu álibi então seria o próprio reco-reco, ou melhor, o próprio sapo, já

que ele seria o culpado por atrair chuvas torrenciais, que acometeriam a pobre nação localizada em um lugar remoto qualquer da "América do Sul". É aqui que o discurso mais sério do início da peça começa a ser subvertido por verdadeiros sons de sapos. Eles começam aos poucos, com algumas pessoas raspando um tipo de reco-reco que tem a forma do animal. O público, na verdade, não sabe que algumas pessoas da plateia guardam "sapos" escondidos em suas bolsas ou roupas. Pouco a pouco, uma atmosfera de surrealismo começa a invadir o espaço da *performance*.

Figura 83 – Instrumentos de madeira com "coluna" dentada para raspar, escondidos por algumas pessoas na execução da obra *Sapus columbus*
Foto do autor

Para enfatizar o poder do sapo de atrair mais água, uma gravação com determinadas espécies de sapos australianos é tocada de fundo. Mas o fundo gradualmente transforma-se em algo bastante presente, pelo aumento do volume. Ao mesmo tempo, um grupo previamente selecionado de pessoas toca folhas de zinco simulando o som dos trovões e das chuvas. Assim, após uma verdadeira catástrofe, mais uma nação sucumbe à força da natureza. No entanto, neste caso também existe um culpado, o nosso sapo e toda sua espécie.

Então, para restaurar a ordem local, uma equipe de cientistas e doutores (participantes usando aventais, máscaras, lanternas e outros equipamentos para capturar e matar os sapos) é enviada ao

país distante. Sim, porque uma ajuda externa é sempre necessária nesses casos. E deve ser sempre justificada pela ciência e por organismos e instituições internacionais "sérios", até mesmo "sem fins lucrativos..."

A *performance* vira um pandemônio. O som alto dos sapos, o volume das folhas de zinco (o narrador pedindo mais e mais chuvas "a pedido dos Hopi", nossas nações terceiro-mundistas, todas elas...), os cientistas invadindo o local, revistando pessoas, metendo-se entre elas, embaixo das cadeiras ou mesas. Pouco a pouco vão encontrando os sapos e exterminando-os. O público, em uma atitude frenética, é levado a crer que tais execuções sumárias são mais do que necessárias. O pivô de tudo isso é o narrador que, em uma atuação mesclando programas de auditório televisivos, ditadura e propaganda, incita o extermínio e a própria loucura no local. Ele mesmo saca algumas armas (por vezes facões enormes) e se mete entre a população para matar quem seja. Um enorme sapo de pelúcia é usado e uma verdadeira batalha tem lugar. O narrador assassino debate-se com o terrível guerrilheiro rolando no chão, gritando. Homem, sapo e facão...

O fim?... Todos já sabem. A histeria começa a diminuir, pois os sapos vão sendo, um a um, eliminados do planeta democrático. O som da gravação vai aos poucos diminuindo, até desaparecer. O som das chuvas também. E isto dá início a um silêncio incômodo e também mortal, por resultar de tanta loucura, guerra e insanidade. Silêncio.... e mais silêncio (apesar dos risos daqueles que não aguentam tanta encenação circense, comédia e safadeza...).

E o narrador volta ao seu discurso seguro. Ele observa que a paz pôde, mais uma vez, ser restaurada em mais esta parte remota do mundo – nossos Irãs e Colômbias da vida; de fato, todo o resto do mundo fora dos limites do "reino". O público "é convencido" do valor da chacina e do teatro. No entanto, um único som permite que as pessoas percebam o absurdo de todo este esquema, de maneira a levantar uma questão, mas principalmente uma esperança.

Dentre todos os sapos havia um que era especialmente procurado, o chamado *Sapo baby* que, por sua tenra idade, representava

uma grande ameaça, já que poderia seguir pregando tanta resistência à injustiça, à miséria, além de subversão e esperança... Em meio a tanto silêncio e aos poucos sons da plateia ainda em choque, bem como aos sons da respiração resfolegante do narrador que se debateu ferozmente, um pequenino som distante é ouvido – *rrrrr*. Nosso ator principal – o *Sapo baby* – estava vivo! A história e a esperança continuariam, apesar de tanta destruição financiada pelos países bons...

Sapus columbus sempre foi uma de minhas obras mais difíceis porque, em geral, uma pessoa treinada para tocar instrumentos em um palco não tem a capacidade de falar e lidar diretamente com o público, nem de improvisar de acordo com a reação deste aos diferentes elementos apresentados, de forma a fazer com que uma peça deste tipo flua. Ou seja, é sempre difícil dar uma de Sílvio Santos, nosso famoso apresentador de TV, e esperar que a obra funcione, apesar de que sempre funcionou.

Nesta altura dos acontecimentos, é desnecessário falar dos vários significados do termo *columbus*. Ele nos remete ao período de navegações marítimas, descobertas e lutas por territórios além-mar, o que tem que ver, de uma forma ou de outra, com o termo América. E é nesse sentido que toda a obra foi concebida, apresentando alguns dos vários elementos discutidos nos capítulos anteriores de uma maneira diferente, irônica e hilária.

Final

Aqui termino esta narrativa de fatos resultantes de minha experiência pessoal e marcante com a morte, metaforizados em um "único" e simples instrumento musical. Depois de trinta anos não há como negar que tudo isso acabou sendo aquela abertura de portas a um mundo diferente reivindicada por Tatsumura.

Hoje, já não me preocupa tanto a posição do chamado músico folclórico ou acadêmico, nem mesmo as descobertas quanto à diversidade do instrumento "mal usado" e mal entendido, tampouco o palco ou as manifestações tradicionais nas quais ele é usado. Da mesma forma, a cada dia me interessa menos tocar ao vivo, e se ainda insisto em viajar para tantos lugares onde pesquisei é justamente pelo lado emocional, pelas amizades e porque sinto que deve haver algo muito mais importante por detrás de tudo isto. Tudo que fiz foi necessário, mas...

Estranho!? Eu pensava em um desfecho para este livro que comunicasse de forma contundente a enorme importância de tudo que foi discutido, mas este também não é o caso. Nunca foi mesmo a intenção mudar o que as pessoas pensam e imaginam sobre o instrumento, mas somente chamar a atenção sobre os mundos e verdades que criamos e recriamos e pelos quais, infelizmente, até morremos.

Essa enorme valorização do processo e da experiência pessoal já havia sido confirmada há muito tempo, assim como a do poder da metáfora. Agora, para além da luz baixa que ilumina a mesa sobre a qual escrevo, muito tenho que caminhar. Já não me cativa tanto a escuridão das cortinas e sei que meu tio está bem do outro lado.

A imagem insistente dos degraus da escada, metaforizada também nos cortes nos antebraços, me leva a crer que tudo vai para algum lugar, e que são sempre necessários tantos obstáculos, tantas subidas e descidas entre cada monte, cada dente do reco-reco imaginado. Se cada um deles fosse um ano de minha vida, seria difícil perceber o que é o todo desta existência, da posição onde estou.

Figura 84 – Os espaços "vazios" entre cada dente do instrumento imaginado...
Foto do autor

Assim, sempre me resigno a este instrumento tão simples, pelo tanto que ele simboliza para mim! Não é possível sequer imaginar o que seria uma única raspada por toda sua superfície, toda sua totalidade... Esta totalidade, ou melhor, esta impossibilidade de percebê-la talvez seja agora minha nova metáfora, meu novo sentido dado àquela *quasitude*. Afinal, um instrumento é apenas uma ferramenta para alcançarmos algo. Novos mundos e portas vão se abrindo.

No final, mesmo que Deus tenha apenas *quase* raspado, cabe somente ao leitor refletir sobre o que o mundo é e sobre o porquê de ele se apresentar desta maneira. Se este pequeno objeto ajudar nisto, bom! Se não, sempre haverá muitos outros. Pouco importa! Talvez cada coisa tenha seu momento certo para acontecer, mesmo que

não possamos reconhecê-las individualmente no emaranhado de momentos que, para mim, é simbolizado em cada batida, em cada dente do reco-reco – todos eles existindo em uma simples e única raspada, em uma simples e única existência.

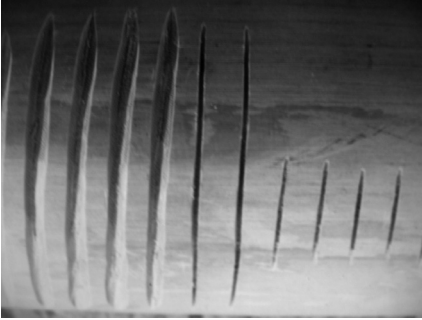



Figura 85 – De uma vida deveras tão limitada...
Foto: Jacob Gelwan

Figura 86 – O autor e Nadir Rovari em 1990
Foto: Jacob Gelwan

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Editora, 1976.

ARTAUD, A. *The Peyote Dance*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

BIG MAN Internacional. *As raspadinhas/álbum de ouro*. Ondas, n.213, ano IX, n.4B, 1992.

BLADES, J. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber and Faber, 1970.

BOURKE, J. G. *Snake-Dance of the Moquis*. Tucson: The University of Arizona Press, 1984.

BRAGARD, R.; DE HEN, F. J. *Musical Instruments in Art and History*. London: Barrie and Rockliff, 1967.

BRINDLE, R. S. *Contemporary Percussion*. New York: Oxford University Press, 1978.

BUCHNER, A. *Folk Music Instruments*. Praga: Crown Publishers, 1972.

CHOMSKY, N. *Secrets, Lies and Democracy*. Tucson: Odonian Press, 1994.

______. *What Uncle Sam Really Wants*. Berkeley: Odonian Press, 1986.

CHON, R. Brazilian Ensemble Stirs Vibrant Sounds. *Hallwalls Vault*. nov. 1987.

DARRYL, G.; EDWARDS, E. D. Ultrasound production by genital stridulation in Syntonarcha iriastis (Lepidóptera: Pyralidae): long-distance signalling by male moths? *Zoological Journal of the Linnean Society*, n.88, 1985. p363-76.

ERLMANN, V. The Politics and Aesthetics of Transnational Musics. *World of Music* 35(2), 1993.

FUNERAL bororo (filme). Direção de M. Bisilliat. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GAMARRA, N. S. C. *Introducción al folklore musical y danzario de la Costa Peruana*. Lima: Socabón, 1975.

GANN, K. New Music From Brazil – Sticking It. *The Village Voice* 32(47):92, 1987.

GAROFALO, R. Whose World, Whose Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism. *World Music* 35(2), 1993.

GEIRINGER, K. *Musical Instruments:* Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present Day. London: George Allen & Unwin, 1945.

GEORGE of the Jungle (filme). Ward, J. (Prod.). Estúdios Walt Disney. 1987.

GERMAN, A. *The Musical Menagerie*: A Selection of Musical Instruments from The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, s.d.

HALL, S. (Ed.) *Representation:* Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage, 1997.

HART, M.; LIEBERMAN, F. *Planet Drum*: a Celebration of Percussion and Rhythm. New York: Harper San Francisco. 1991.

HART, M.; STEVENS, J. *Drumming at the Edge of Magic:* a Journey Into the Spirit of Percussion. New York: Harper San Francisco, 1990.

HASKELL, P. T. *Insect Sounds*. London: H. F.& G. Witherby, 1975.

HERNANDEZ, D. P. A View from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Music. *World Music* 35(2), 1993.

JABOR, A. *Amor é prosa, sexo é poesia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOCH, U. T et al. "The mechanics of stridulation of the cricket Gryllus campestris." *Journal of Comparative Physiology A*. n.162. p.213-3. 1988.

LEPPERT, R. *The Sight of Sound:* Music, Representation, and the History of the Body. California: University of California Press, 1993.

LEPPERT, R.; McCLARY, S. (Eds.) *Music and Society:* The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

McGOWAN, C.; PESSANHA, R. *The Brazilian Sound:* Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil. New York: Billboard Books, 1991.

MELLO, F. de A. G de; REIS, J. C. dos. Substrate Drumming and Wing Stridulation Performed During Courtship by a New Brazilian Cricket (Orthoptera: Grylloidea: Phalangopsidae). *Journal of Orthoptera Research*, n.2, feb, 1994.

NEVES, G. dos S. Bandas de Congo. *Cadernos de Folclore*. Rio de Janeiro. 1980.

OTTE, D. Evolution of Cricket Song. *Journal of Orthoptera Research n.1*, 1992.

ORTIZ, F. *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana*, v.II. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

PASTOREAU, M. *O pano do diabo*: uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

PAETKAU, D. H. 1962. *The Growth of Instruments and Instrumental Music*. New York: Vantage Press.

PEINKOFER, K.; TANNIGEL, F. *Handbook of Percussion Instruments*. New York: Belwin-Mills, 1976.

PETERS, G. *The Drummer: Man* – a Treatise of Percussion. Wilmette: Kemper-Peters, 1975.

REED, H. O.; LEACH, J. T. *Scoring for Percussion*. Nova York: Belvin Mills, 1969.

RAMMEL, H. The Devil's Fiddle: Past and Present. In: *Experimental Musical Instruments*. v.2, n.1, 1986.

RENÉ-TRANCHEFORT, F. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza, 1985.

RENTZ, D. C. F. *A monograph of the* Tettigoniidae *of Austrália*. v.2. East Melbourne: CSIRO Pub., 1993.

SACHS, C. *The History of Musical Instruments.* London: J. M. Dent & Sons, 1940.

SAID, E. W. *Orientalism.* London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

SANTOS, J. The Making of a Guiro – The Unsung Thriller of Latin Rhythm. *Percussive Notes*. jan. p.45-7, 1985.

SONTAG, S. (Ed). *Antonin Artaud:* Selected Writings. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

STASI, C. *Representations of Musical Scrapers:* The Disjuncture Between Simple and Complex in the Study of a Percussion Instrument. Durban, 1988. Dissertação de PhD. University of Natal.

STILLER, A. *Handbook of Instrumentation*. Berkeley: University of California Press. 1985.

STYCER, M. Médicos estudam os tarados de ônibus. *Folha de S. Paulo.* 31 out. [4]-4. 1993.

______. Sexólogo diz como obter "encaixe perfeito". *Folha de S. Paulo* 31 ago. [4]-5. 1992.

TATSUMURA, A. Understanding Music as "Other": Towards an Aesthetics of Intercultural Reception of Music. *Tradition and its Future in Music* – Report of the Fourth Symposium of the International Musicological Society. 1991.

THEISS, J.; PRAGER, J.; STRENG, R. Underwater Stridulation by Corixids: Stridulatory Signals and Sound Producing Mechanism in *Corixa dentipes* and *Corixa punctata*. *J. Insect Physiology*. v.29, n.10, 1983. p.761-71.

TORGOVNICK, M. *Gone Primitive:* Savage Intellects, Modern Lives. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WALKER, T. J.; CARLYSLE, T. C. Stridulatory File Teeth in Crickets: Taxonomic and Acoustic Implications (Orthoptera: Gryllidae). *Int. J. Insect Morphology & Embryology*, 4 (2). 1975. p.151-8.

WILLIAMS, L. *The Dancing Chimpanzee:* a Study of Primitive Music in Relation to the Vocalising and Rhythmic Action of Apes. London: Andre Deutsch 1967.

WOLF, H.; HELVERSEN, O. von. "Switching-off" of an auditory interneuron during stridulation in the acridid grasshopper *Chorthippus biguttulus* L. *Journal of Comparative Physiology* A. 158. 1986. p.861-71.

WOOD, C. The True (?) Nature of Percussion. *Percussive Notes* 30(2). 1991. p.45-7.

Catálogos de Instrumentos Musicais, Métodos e Similares

LP - The Complete Percussion Catalog, 1994.

Percussive Notes 1993, p.31-4.

Remo World Percussion Catalog, 1992.

Remo World Percussion Catalog, 1997.

Rhythm Music Magazine 1994, 1995, 1996.

The ABCs of Brazilian Percussion. [método de Ney Rosauro] Brasil: Pró-percussão. 2004.
Warner Bros Catalogue, 1996.
Warner Bros catalogue, 1997.

Obras Musicais

Das Guiro (1983), de Michael Colquhoun
Xavier Guello, de Carlos Stasi
Estudos – 4 Pequenas Peças para Reco-reco Solo (1983), de Carlos Stasi
33 Samra Zabobra, de Carlos Stasi

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Off-set 75 g/m^2 (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m^2 (capa)
1ª edição: 2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi

Imagem de capa
Claudio Jimenez, *Caveira tocando um tipo de "reco-reco"*,
Ayacucho, Peru (acervo pessoal do autor)

Com base em um estudo único e dos mais profundos sobre um instrumento musical, este livro disseca as maneiras pelas quais criamos verdades fictícias sobre objetos, pessoas e sociedades. Numa jornada sobre a superfície estriada de um instrumento, considerado ineficiente e extremamente limitado, o autor fala das relações desse instrumento com o sexo, a política, a filosofia, a entomologia, a geografia, a antropologia, a etnomusicologia e outras áreas do conhecimento, bem como as maneiras pelas quais, em diferentes contextos culturais e épocas, o imaginário coletivo a respeito dele é estabelecido.

Nada escapa à critica do autor. Invenções populares, pessoais e acadêmicas são questionadas. E com a suspensão da ficção, resta determinada contemplação, metaforizada também nos espaços "vazios" existentes entre cada dente do instrumento. Depois de ler este livro, será impossível ver qualquer objeto da mesma maneira.

ISBN 978-85-393-0203-1